Günter Butzer, Hubert Zapf (Hrsg.)

GROSSE WERKE DES FILMS

BAND 2

narr\f
ranck
e\atte
mpto

Lizenziert durch Universität Augsburg, abgerufen von anonymous am 22.03.2025 um 17:05 Uhr von IP 137.250.100.44

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

Große Werke des Films 2

Herausgegeben von Günter Butzer und Hubert Zapf

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

Große Werke des Films

Band 2

Eine Ringvorlesung
an der Universität Augsburg
2017

herausgegeben von
Günter Butzer und Hubert Zapf

narr\f
ranck
e\atte
mpto

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

© 2019 · Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Internet: www.narr.de
E-Mail: info@narr.de

CPI books GmbH, Leck

ISBN 978-3-7720-8674-8

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

Inhalt

Vorwort 7

Johanna Hartmann
Robert Wiene: *Das Cabinet des Dr. Caligari* 9

Heike Schwarz
Tod Browning, *Freaks* 33

Sebastian Feil
‚Größe' interpretieren – Der Fall *Citizen Kane* 61

Günter Butzer
Screwball Western: Howard Hawks, *Rio Bravo* 81

Ingo Kammerer
Tom Tykwer, *Lola rennt* 107

Matthias Krumpholz
David Fincher, *Fight Club* 127

Julia Rössler
Sam Mendes, *American Beauty* 151

Jörn Glasenapp
Ein Wal ist ein Wal ist ein Wal: Béla Tarr, *Die Werckmeisterschen Harmonien* 167

Rebecca Sommer
No Country for Old Men – Western ohne Helden 195

Daniela Otto
Zwischen Traum, Trauma und Trauer – zur Metaphorik, Liebe und Ästhetik des Schmerzes in Christopher Nolans *Inception* 213

Die Beiträgerinnen und Beiträger 227

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

Tod Browning, *Freaks*

Heike Schwarz

I. Living, Breathing Monstrosities

Horrorfilme haben immer Konjunktur, scheinbar analog zu unserer Furcht vor dem Abgründigen, Abscheulichen und Unheimlichen. Die Manifestation der Korrumpierbarkeit des Körperlichen, der Fluidität und des Verletzten scheint das Genre des Horrors und gerade die Visualisierung von Gebrechen, körperlicher Zerstörung, Andersartigkeit von substantiell Materiellem, Übernatürlichem und seiner unaufhaltsam möglichen Grenzüberschreitung und einer elementaren Gefahr, selbst zum Opfer zu werden, zu markieren. Die Darstellung von Monstern, monströsen Außerirdischen, Dämonen, Untoten, Vampiren, Golems und Homunculi, Tier-Mensch-Morphen, umgestalteten Leibern sowie entkörperlichten Geistern, die sich wiederum in neuen Körpern festsetzen müssen, kennzeichnen Kernthemen, die sich im Genre des Horrorfilms genüsslich fabrizieren lassen.[1] Oppositionen vom künstlich oder fremdartig Anderen gegenüber dem als normal Codierten und Kontrollierbaren, der Verlust von physischer und psychologischer Ordnung, Zu- und Einordnung scheinen im Horrorgenre Fixpunkte einer Phobie vor allem unaufhörlich Mutierbaren, vor dem Asymmetrischen, Disharmonischen zu sein. Die Physis bildet quasi die Grundlage einer psychologischen und emotionalen Teilhabe an allem Wechselhaften, das keiner noch so wissenschaftlichen Kontrolle unterworfen zu sein scheint. Dieser Prämisse des Veränderlichen folgt heutzutage die Überreizung des CGI-Wahns, der *computer generated imagery*, die das Unfixierbare im Körperlichen mit immer neuen Variationen auf die Spitze treibt. Dabei, so scheint Tod Brownings *Freaks* zu zeigen, liegt der eigentliche Horror in jedem Menschen selbst.

Der Film *Freaks* von Tod Browning korrumpiert die eindeutige Verortung des ‚Normalen' versus dem ‚Abnormalen', indem zwar der Schaulust bezüglich körperlicher Auffälligkeit durch Sensationsbetonung Rechnung getragen wird, allerdings verwischt der Film gleich von Beginn die Grenze von Ich/Nicht-Ich, indem er die Frage nach Schicksal und minimal veränderbaren genetischen Veranlagungen in den Mittelpunkt rückt. Ist der ausgestellte Mensch, dessen Existenz als ‚Freak' ihn zu einer visuell auszusondernden Sensation bestimmt, indem sie ihn in Sideshows als Attraktion verbannt, sowie unser eigener Blick auf dieses Phänomen nicht doch auch human und diabolisch zugleich?[2] Wenn *Freaks* als Horrorfilm verstanden werden

1 Zu unterscheiden sind Horrorfilme mit extremer Gewaltdarstellung (z. B. zeitgenössische Variationen wie *Martyrs* (2008) und der *Saw*-Reihe) oder Werke, die eher auf unheimliche Leerstellen setzen und diese nur teilweise andeuten wie z. B. *It Comes At Night* (2017) oder gleich nur der Imagination überlassen wie *Blair Witch Project* (1999). Dazwischen oszilliert das Genre seit jeher gewaltig.

2 Die Herkunft des Wortes *freak* scheint ungeklärt, kann sich aber aus dem Begriff des Mittelenglischen *friken* (unkontrolliert bewegen) oder dem Altenglischen *frician* (tanzen) herleiten. Im 18. Jahrhundert

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

soll, dann muss der Diktion, zu jedem Horrorfilm gehöre ein Monster, auch gefolgt werden. Doch wer in *Freaks* das Monster oder Monströse ist, scheint die essentielle Frage zu sein.[3]

In der Tat scheint zuzutreffen, was zu Beginn des Films *Freaks* in harsch anmutenden Worten verkündet wird: Niemals wieder werde irgendjemand eine solche Geschichte verfilmen, da die moderne Wissenschaft und Lehre von den Missbildungen der Lebewesen so zügig diese Fehlgriffe der Natur vom Angesicht der Welt eliminiert habe.[4] Mit dieser rohen Einführung der Rahmenhandlung heißt das Filmskript das Publikum willkommen, das sich – wenn es nach der Vermarktung im Jahre 1932 in Hollywood ginge – nach Sensationslust heischend auf einen neuen Horrortrip aus Hollywood einlassen soll, in den Kinosesseln seiner Angstlust frönend, um einer neuen Art der horrorhaften Gestalt gewahr zu werden. „We didn't lie to you, folks", verkündet ein Marktschreier zu Beginn des Films: „We told you we had living, breathing monstrosities. You'll laugh at them, shudder at them, and yet, but for the accident of birth, you might be even as they are".[5] Sich dem Realismusprinzip einer Wirklichkeitsnähe scheinbar verpflichtend, seien sie hier nunmehr zu sehen, die „lebendigen, atmenden Monstrositäten", über die zwar gelacht werde, mit denen jedoch jedermann selbst trotz eines Geburtsfehlers mehr gemein habe als zunächst angenommen. Brownings Entscheidung, echte Attraktionen als Darsteller auftreten zu lassen, war und ist eine Sensation des Echten. Schon die ersten Sätze, die im Film während der Rahmenhandlung fallen, die der Marktschreier und Vorführer in einer Freakshow vorgibt, zeigen, dass der Filmkonsument selbst mit dem im Film gezeigten Publikum sogleich verschmilzt und sich von den vorgeführten ‚Monstrositäten' in der folgenden Ausstellung womöglich nicht unterscheidet, auch wenn er die menschlichen Exponate mit Schaudern betrachtet. Mit diesen ersten Ankündigungen im Film werden zwar zunächst die als Freaks oder ‚Missgeburten' Vorgeführten zum Anderen, zum Sensationellen deklariert. Und doch werden derart gesetzte, künstliche Grenzen gleichzeitig verwischt und eine unheimliche Nähe zu den vorgeführten ‚Monstrositäten' provoziert. Im liminalen Grenzraum des Zirzensischen konzentriert sich der Blick auf exponiert platzierte, außergewöhnliche Körper, die sich in diesem Kontext der Überhöhung zum unheimlichen Konsumprodukt kondensiert sehen. Einerseits holt diese Verortung der Freakshow im Film als quasi reproduzierter Gang durch ein solches *setting* den unheimlich sonderlichen Körper in die Realität einer Zirkuswelt und eine realistische Abbildung, um sich von im Horrorgenre so üblichen Schauderelementen zu befreien. Denn in *Freaks* werden keine im Pre-Code-Hollywood der 1930er Jahre bereits etablierten und später nahezu streng durchexerzierten Horrormythen fremder exotischer Halbwesen reanimiert, wie sie z. B. der Vampir (*Dracula*,1925), der Zombie

markiert der Begriff das Außergewöhnliche, Unnormale. Im 19. Jahrhundert taucht er im Zusammenhang mit Varietéschauen oder Sideshows auf, wo *freaks of nature*, körperlich Auffällige, ausgestellt wurden. Der Freak, der sich gegen die gesellschaftlichen Normen stemmt, bekommt im Laufe der Zeit eine eher positive Konnotation, da er Individualität und Nonkonformität ausdrückt (vgl. auch Kastl, *Soziologie der Behinderung*, S. 276 und Church, „Freakery", S. 2ff.). Die Darsteller wehren sich im frühen 20. Jahrhundert gegen den Begriff in der „revolution of the prodigies" (1903) und fordern im Pamphlet „Freaks, A Word of Bitter Grief", ‚Wundermenschen' genannt zu werden: „Forget Freak, Pray Prodigy" (Vgl. Bogdan, *Freak Show*, S. 270.).

3 Vgl. Carroll, *Philosophy of Horror*, S. 16ff.

4 Im nachträglich eingefügten Vorspann heißt es: „Never again will such a story be filmed, as modern science and teratology is rapidly eliminating such blunders of nature from the world".

5 Browning, *Freaks*, 00:00:34.

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

(*White Zombie*, 1932) oder der Werwolf (*The Wolfman*, 1931) mit sexualisiertem Unterton im Kontext des *gothic horror* verkörpern.

Freaks konzentriert sich zwar einerseits auf den andersartigen Körper, findet ihn aber nicht in Mensch-Tier-Verschmelzungen, Monstren vergangener Mythen oder fernen und fremden Kulturen, sondern holt das Unheimliche in den Alltag und die Realität zurück, wobei Tod Browning, der als Edgar Allan Poe des Kinos eingeordnet wird, die Verschiebung des ‚Normalen' umsetzt, indem er Freakshowdarsteller in einer realistischen Umgebung agieren lässt, ihre Nöte und Sorgen sowie die ethisch-moralischen Verpflichtungen ihres Geheimbundes thematisiert und dergestalt der Umkehrung des genretypischen Horrorhaften einen eigenen Reiz verleiht. Das Spiel mit den Zuneigungen und der Empathie des Filmpublikums, im Gegensatz zum Zirkusbesucher im Film, wirkt korrumpierbar, wenn gegen Ende des Films die eigentlich sympathischen Freaks als eindeutig in einem genretypischen Horrorfilm agierende Charaktere die zunächst aufgebaute Gefühlsverbindung zum Publikum verletzen. Die Katastrophe der durch die Freaks realisierten Verstümmelung einer äußerlich schönen, weißen Frau – die in Hollywoodproduktionen eigentlich stets als reines, gefährdetes, aber gleichwohl nahezu immer gerettetes Fast-Opfer stilisiert wird, welche hier in Wirklichkeit als *femme fatale* innere Abgründe, Gier und Boshaftigkeit verkörpert – bricht eindeutig mit der ersten Hälfte des Films. Die als fast komödienhaft angelegte Dokumentation zirzensischen Lebens und dessen Hierarchisierung endet in traditionellem, nahezu klischeehaftem Horror. Der Bruch mit der Sensation gebiert eine weitere, visuelle Attraktion angesichts der Echtheit der Darsteller. Der Blick auf sie und ihre Wirkung auf den Filmkonsumenten sind dem Versuch, atmosphärischen Horror ästhetisch zu inszenieren, im Grunde überlegen. Darum besteht der Reiz von *Freaks* nicht im artifiziellen, sondern im naturalistischen Ästhetischen.

Den Film *Freaks* als Umkehr der Horrorkonvention zu verstehen, mag einerseits zwar einleuchten, da die Monstren dekonstruiert und doch wieder etabliert werden und *Freaks* doch nach wie vor als Horrorfilm klassifiziert wird. Der Film vermag jedoch auch innerhalb eines Filmgenres des *revenge* als Racheakt gefährdeter und diskriminierter, immerhin als Freaks titulierter Charaktere fungieren, die Agens haben und jenseits aller kultureller und soziologisch konstituierter Kategorisierung handeln und ein Exempel statuieren. Sie weisen sich als überlegen aus, indem sie eine vermeintlich vitalere Schönheit, die Trapezkünstlerin Cleopatra (Olga Baclanova) und den *strong man* Hercules (Henry Victor) verstümmeln. Cleopatra will eigentlich den kleinwüchsigen Hans (Harry Earles) nur ehelichen und ermorden, um an sein Vermögen zu gelangen. Die echten Sideshowdarsteller – Kleinwüchsige, siamesische Zwillinge, ‚Deformierte' und mannigfaltig Andersartige – formieren sich zu einer Allianz der Ausgegrenzten und nehmen an den scheinbar leistungsfähigeren Schönen, den eigentlichen moralischen Monstern, Rache, was gesellschaftlich codierte Grenzen nicht nur im Film eindeutig korrumpiert. *Freaks* formiert sich daher als Beispiel einer Emanzipation der Menschen mit Handicaps, deren Einordnung als ‚Freak' schon hinterfragt werden muss. Während er als Horrorfilm nur ansatzweise filmisch überzeugt, kann man *Freaks* tendenziell eher als metaphorisch-moralisches Lehrstück begreifen, dessen historische Einmaligkeit es weitaus tiefgründiger als nur als ein visuell-markantes Genrestück erscheinen lässt.

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

II. Tod Browning: Makabres, Körperfetisch, Subversion

Fast hätte *Freaks* nicht in den Kanon relevanter Kultfilme aufgenommen werden können. Heute gilt Tod Browning als Kultregisseur noch immer jenseits des *mainstream* mit treuer internationaler Anhängerschaft des Arthousekinos oder der *midnight movies*, die neben den sehr eigensinnigen Thematiken wie Fetisch des hochvitalen sowie amputierten oder verwachsenen Körpers, die sich in seinen Filmen zeigen, auch die Qualität und den heute hochaktuellen Bezug seiner Arbeit gerade in Bezug auf Disability Studies oder Medical Humanities sowie Ethik und Ästhetik schätzt.[6] Dies unterscheidet ihn teilweise als Kultregisseur von anderen Kuriositäten wie etwa Ed Wood (1924–1978), dessen trashig-originelle, in Genres des *gothic* oder *science fiction* schwelgende Werke zwar einen eigenen, aber auch eher in subkulturellen, nahezu laienhaft skurrilen Welten verorteten Charme versprühen. Tod Brownings Filme überdauern alle medialen Modernisierungen vom Stumm- zum Tonfilm und changieren zwischen makabren, den Körper inszenierenden und eindeutig (sexuell) subversiv jenseits hochglänzender Hollywoodfassaden eingefärbten Schwarzweißbildern.

Tod Brownings Bildwelten umfassen zahlreiche Stummfilme und Stummfilmepisoden, in denen vor allem die Kooperation mit dem kongenialen Schauspieler Lon Chaney, dem „Mann mit den tausend Gesichtern", und die Wiederkehr des Zirkus und der Side- und Freakshows als Orte der „Ästhetik des Hyperbolischen"[7] erwähnenswert sind. In dem Stummfilm *The Unholy Three* (1925) etwa portraitiert Browning drei Zirkusartisten, die als Bauchredner, Schwertschlucker und kleinwüchsiger Darsteller auch in Verkleidung als Großmutter, Onkel und Kind verschiedene Einbrüche in noble Villen durchführen. In dieser Produktion sind bereits zu Beginn des Films Bereiche der Sideshow in fast dokumentarischer Weise zu sehen, denen Browning so zugetan war. Auch etablierte sich in *The Unholy Three* die Zusammenarbeit mit Lon Chaney (Bauchredner, Großmutter) und dem kleinwüchsigen Harry Earles[8], der als Mittzwanziger u. a. ein Kleinkind mimt und der später in *Freaks* die tragende Rolle des Hans übernehmen wird. Im Stummfilm *The Unknown* (1927) führt Browning das Filmpublikum wiederum in die von ihm so geliebte Zirkuswelt und reflektiert das Leben der Artisten und deren hierarchische Existenz jenseits der Nummernshows. Brownings Fixierung auf Körper und Körperteile wird evident – er inszeniert und zelebriert den vitalrobusten Körper der Darstellerin Joan Crawford (Nanon) als Amazone und den verstümmelten Torso des scheinbar armlosen Lon Chaney (Alonso), der sie erfolglos begehrt. Nanons Angstneurose vor grapschenden Männerhänden kann der arm- und handlose Alonso the Armless, der in Wahrheit seine Dysmelie[9] mit einem

6 Die Disability Studies beschäftigen sich mit Darstellung und sozialer Konstruktion von ‚Behinderung' und körperlichen Handicaps, die Medical Humanities veranschaulichen als interdisziplinäres Feld die Wirkmechanismen von kulturellen Elementen im Hinblick auf medizinische Diagnosen und deren Veränderlichkeit.

7 Vgl. Jürgens, *Poetik des Zirkus*, S. 15.

8 Harry Earles war als Mitglied der sogenannten Doll Family oder Earles Family bereits gut beschäftigter Darsteller auf Vaudeville-, Kleinkunst- und Sideshowbühnen in den USA auf Tournee. Als kleinwüchsiger Künstler war Earles wie andere Darsteller seines Formats stets darauf bedacht, als *midget* (kleinwüchsig) und nicht als *dwarf* (beleidigend für Zwerg) bezeichnet zu werden. Weltweit tourten verschiedene Gruppierungen kleinwüchsiger Künstler als Orchesterformationen, z. B. die Singer Midgets, die teilweise beachtliche Gagen erhielten (siehe auch Bly, *The Freak-Garde*; Chemers, *Staging Stigma*; Stephens, *Anatomy as Spectacle*).

9 Dysmelie verweist auf das Fehlen von Gliedmaßen. In *The Unknown* zeigt Browning auch die Revuenummern des Alonso, der mit seinen Beinen ein Gewehr auslöst und auf Nanon, die auf einer Scheibe fixiert

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

Korsett vortäuscht, zeitweise fast mit platonisch-harmonischer Zweisamkeit eliminieren, so dass er sich entschließt, bei einem zwielichtigen Arzt seine Arme endgültig amputieren zu lassen, bevor Nanon die Lüge entlarvt. Nun tatsächlich ‚entmannt' kehrt er zu Nanon zurück, die ihre Phobie dank eines dynamischen Artisten überwunden hat. Diese makabre Wendung vollendet Browning mit bedeutsam aufgeladenen Bildern in der Schlussszene, in der Alonso dank eines manipulierten Bühnentricks seinem Kontrahenten die Arme ausreißen und ihn so symbolisch entmannen will. Die Dramatik dieser Szenen mit ständig wiederholten Großaufnahmen auf gespannte und fast gesprengte Oberarmmuskulaturen[10] zeigen Brownings fast bizarre Fixierung auf den Körper, dessen Verletzlichkeit und Wandelbarkeit letztendlich die eigentliche Kernthematik scheint.[11]

Browning lebt seine Vorliebe für Zirkuswelten als junger Ausreißer und Artist selbst aus, wenn er sich als ‚The Hypnotic Living Corpse' mehrfach tagelang lebendig begraben lässt, um öffentlichkeitswirksam wieder aufzuerstehen. In Hollywood wird er als Regisseur bald nach einem schweren Autounfall bekannt.[12] Die Filmtraumfabrik wird sozusagen Ersatzwelt für den versehrten Browning, der in Horrorgenres stilbildend reüssiert. So kann sich Browning 1931 mit seiner Verfilmung des Vampirstoffes durch *Dracula* und Dank des *typecast* Vampirdarstellers Bela Lugosi in die erste Riege der Regisseure katapultieren, als er einen Kassenhit landet.[13] Nach dem Erfolg von *Dracula* soll Browning nun einen weiteren Horrorfilm realisieren, was er mit der Verfilmung von *Freaks* in Angriff nimmt. In Kollaboration mit MGM wird *Freaks* produziert, zunächst als Sensation aufgrund realer, körperlich auffälliger und nicht kostümierter Zirkusdarsteller vermarktet, vor Verteilung in die Kinosäle zensiert und um dreißig bis heute verschollene Minuten sprichwörtlich selbst amputiert und als extremer Horrorstreifen, der laut verbreitetem Mythos das zeitgenössische Publikum zu Ohnmachten reizt, sogleich vom Markt genommen.[14] Die unmittelbare Rezeption des Films *Freaks* zeigt sich relativ verunsichert, ob der Film für den Kinosaal nicht unpassend und besser in einem medizinischen Institut zu zeigen wäre, was dem Kontext um die Eugenikbewegung Rechnung trägt.[15] Verbannt in die Archive wird *Freaks* erst in den europäischen Arthousekinos ab den 1960ern gezeigt, unter anderem neu betitelt als *The Monster Show* oder *Nature's Mistakes*[16], wird nach

ist, zielt (Browning, *The Unknown*, 00:02:18). In weiteren Einstellungen sieht man Alonso, der eigentlich Arme hat, mit seinen Beinen verschiedene Gegenstände, z. B. ein Glas, zum Mund führen (durch ein Bodydouble).

10 Browning, *The Unknown*, 00:47:49.

11 Eindeutig muss sich der Zuschauer mit Alonso und seinen Nöten identifizieren, insbesondere wenn er schockiert feststellt, dass Nanon ihre Phobie überwunden hat (Browning, *The Unknown*, 00:40:16). Wiederum ist die ‚disabled person' also Empathieträger, deren Rache den Pfad vorausahnen lässt, der in *Freaks* wiederholt wird.

12 Vgl. Skal, *The Monster Show*, S. 25.

13 Als typische *typecast* Darsteller kann man z. B. auch Boris Karloff als Frankensteins Monster bezeichnen. Die Fixierung Hollywoods und des Universal Studio, bei dem Browning vorher unter Vertrag stand, auf den Wiedererkennungswert und die Vermarktbarkeit von Horrordarstellern wurde vor allem seit den 1920ern deutlich. So wird Lon Chaney als Wolfman mehrfach auftreten; ebenso wird Bela Lugosi die Rolle des Vampirgrafen Dracula nicht wieder los (vgl. Seeßlen, *Horror*, S. 133ff.).

14 Vgl. Skal, *Hollywood Gothic*, S. 236.

15 So bezeichnet die New York Times den Film als eher passend für „medical centers" und „whether it deserves the title of abnormal is a matter of personal opinion" (vgl. L.N., „The Circus Side Show", n.p.).

16 Diese Neubetitelung verweist auf eine ausbeuterische Sicht auf die Darsteller mit Handicap, denn ihre ‚Abnormalität' wird nicht durch Brownings paradoxerweise im ersten Teil des Films intendierten Sym-

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

Frankreich exportiert und dort zum Kultfilm auf Festivals, dem allgemeinen Publikum jedoch erst wieder im Jahre 1990 ein Begriff, als der Film unter seinem ursprünglichen Namen *Freaks* im amerikanischen Fernsehen läuft.[17] Heute wird der Film u. a. als Beispiel eines *exploitation film* klassifiziert, indem Browning selbst Ausbeutung der Darsteller aus Sensationsgründen unterstellt wird.

Brownings Hollywoodkarriere scheint nach dem Desaster von *Freaks* zunächst ruiniert. Er kann noch einige wenige Filme drehen, wie einen weiteren Draculafilm *Mark of the Vampire* (1935), den Horrorstreifen *The Devil-Doll* (1936) und die Mystery *Miracles for Sale* (1939), die eher als B-Movies und Kuriosum mit eindeutig sinisterem Charme des *gothic*-Filmgenres zuzuordnen sind, welches seine Atmosphäre eher durch Kunstnebel und Halloweenkostümierung zu charakterisieren scheint.[18] Eindeutig manifestiert sich Brownings Fixierung auf alles Karnivaleske, Makabre, Bizarre, Untote und Freakische, obwohl diese Tendenz nicht im Sinne einer Neudefinierung der filmischen Ästhetik zu lokalisieren ist,[19] sondern eher in der Skurrilität der erzählten Geschichten verdeutlicht wird. Eine Grenz- und Tabuüberschreitung kann als Stilmittel der Ära des Pre-Code Hollywood zugeordnet werden, wobei Brownings gebrochene Männlichkeits- und Weiblichkeitsdiskurse jenseits übersexualisierter Filme des Pre-Code neu geskriptet werden, indem sie die seelischen Gebrechen und körperlichen Schwächen eines Geschlechts eher im Maskulinen als im scheinbar gefürchteten, vitalen Femininen verorten.[20]

Damit setzt sich Tod Browning von den hypersexualisierten, eindeutigen Filmen des Pre-Code in den USA ab, die sich mit dem amerikanischen Alptraum oder, psychoanalytisch gedeutet, den dunklen Seiten der Moderne befassen und doch in Genderstereotypen verfangen bleiben in ihren Darstellungen von Nacht- und Nacktgeschöpfen. Prostitution, Gewalt, Kriminalität und körperliche Versehrtheit sowie klar visualisierte Sexualität und Triebgesteuertheit kulminieren in den durchaus reizvollen Filmen des Pre-Code, während die Nation von der Weltwirtschaftskrise und ökologischen Katastrophen wie der Entstehung der *Dust Bowl* getroffen wird oder Arbeiteraufstände die soziale Ordnung unterminieren. Hollywood schafft neue Gesetze des Marktes in den umwälzenden 1930er Jahren, in denen eine Unterhaltungsindustrie während der Umwandlung vom Stumm- zum Tonfilm ihre Produkte an

pathiebekundung und die Betonung von Alltäglich- sowie Menschlichkeiten dieser Künstler zurechtgerückt. Den Film also als Schmuckstück des Arthouse mit derartigen Neutiteln zu vermarkten, zeigt dadurch doch eine zwiespältige Herangehensweise, zumal er nach dem Vorführdesaster in den 1930ern sogar sexuell konnotiert wurde u. a. als *Forbidden Love* und der Frage auf Plakaten: „Do Siamese Twins Make Love?".

17 Vgl. Skal, *Hollywood Gothic*, S. 236. Anscheinend werden einige Szenen des überlieferten 60-minütigen Films noch im amerikanischen Fernsehen zensiert, z. B. die Szene des Prince Randian, dem durch Tetraamelie Arme und Beine fehlen und der sich kunstvoll eine Zigarette selbst anzündet (Browning, *Freaks*, 00:24:44ff.).

18 Trotz dieser Ed-Wood-artigen Qualität der letzten Filme von Tod Browning als B-Movies scheint man diese in eine stilbildende, bis heute andauernde Ästhetik der *gothic* Subkulturen einordnen zu können. Draculas Tochter in *Mark of the Empire* (1935) wirkt wie Vampira, die ab den 1950ern als Ansagerin in Hollywood fungiert und mit ihrer eindeutigen Erscheinung später in Ed Woods Kultstreifen *Plan 9 From Outer Space* (1959) auftauchte.

19 Brownings Filmästhetik ist eher nicht durch einen dynamischen Kameraeinsatz markiert, sondern zeichnet sich durch oftmals eher starre Bildkompositionen und lange Schnittfrequenzen aus (vgl. Skal, *Hollywood Gothic*, S. 183: „static campera setups").

20 Zu einer feministischen Lesart von *Freaks* siehe auch Brinkema, „Browning. Freak. Woman. Stain", S. 158 ff.

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

den Massenmarkt anpasst, während Großteile der Bevölkerung erhebliche wirtschaftliche Probleme durchleben.

Mit einer Unterdrückung der dunklen Seite der USA einen Massenmarkt zu erreichen ist nicht möglich.[21] Die Weltwirtschaftskrise, Einwanderungskrisen und die Unsicherheiten der global fragilen Zwischenzeit der Weltkriege bewirken in Hollywood eine Hinwendung zu transgressiven und aggressiven Themen: Das *comic book* folgt dem *comic strip*, Superhelden folgen als Antwort auf die Eugenikfrage, im Film werden die Genregesetze des *film noir* deutlich, *crime fiction* und die *hardboiled detective stories* erleben einen Höhepunkt. Die Idee der Modernisierung der Gesellschaft wird konterkariert durch Helden des Horrors, des Krimis und der subversiven, verdrängten Seite der USA. Psychoanalytisch mit Freud im Sinne des Unbehagens in der Kultur gesprochen, brechen sich ungeahnte Kräfte Bahn und münden in durchaus exzessiven und expliziten Produktionen.[22] Pre-Code Hollywood visualisiert körperliche Begierde, Gewalt und Lust derart explizit – allerdings für heutige Verhältnisse relativ zahm –, dass erst 1927 gewisse Anweisungen bezüglich Zeigbarem formuliert werden: Drogen, Flüche, Nacktheit werden eher zensiert, was im Jahre 1934 in den *private industry code* und das Motion Picture Association of Film Rating System (MPAA) mündet.[23] Der Film *Freaks* überschreitet derartige Restriktionen nicht zuletzt, weil eine mögliche, wenn auch in der Katastrophe endende Beziehung eines Artisten mit einem Sideshowdarsteller angedacht wird und ‚disabled persons' als überlegene Akteure dem robusten Idealmenschen in ihrem Sinne Schaden zufügen: „In *Freaks* we are asked to identify with the ostensibly nonhuman, to turn against what we normally think of as our ‚own kind' and to discover in the humanity of the freaks a moral center for the universe."[24] Moralische Anschauungen und die Frage nach Humanität also verknüpfen sich mit dem Unterhaltungspotential.

III. *Freaks* als Statement gegen die Eugenikbewegung und *The New American Race*

Wenn *Freaks* heute vor dem historischen Hintergrund der sogenannten Eugenikbewegung in den Vereinigten Staaten gelesen und gleichzeitig betont wird, dass Tod Brownings Film sich als Opposition zu einer medikalisierten und optimierten Gesellschaftsnorm positioniert, dann zeigt ein Blick auf die Grundzüge der Eugenik, wie radikal Brownings Position tatsächlich ist. Als einer der Vordenker der Eugenikbewegung, die sich nicht nur in Europa seit Ende

21 „Suppressing the dark side of America, the Un-Americanness", vgl. McGowan, *American Carnival*, S. 58.

22 Gangsterfilme wie *Public Enemy* (1931) oder *Little Cesar* (1931) zeigen gewalttätige Kriminelle und Unterwelten. Erotikdarstellungen wie Filmimport *Ecstasy* (1933) und *Mädchen in Uniform* (1931) greifen Untreue, Homosexualität und Ektase nur zu deutlich auf. Exotik und transkulturelle Romantik werden in Filmen wie *Trouble in Paradise* (1932) deutlich, Begierde und Grenzüberschreitungen jenseits gesellschaftlicher Normen werden in *Born to Be Bad* (1932) und einer psychoanalytischen Verfilmung von *Dr Jekyll and Mr Hyde* (1931) realisiert.

23 Zeigt der Film *Frankenstein* von 1931 ausgearbeitete Gewaltszenen durch das namenlose Monster, weist das Remake von 1935 bereits Spuren des Codes auf. Diese durch äußerliche Restriktionen deutliche Konstruktion einer ‚sauberen' Hollywoodkultur wurde aber nicht zuletzt durch die Kunst der Assoziation und Andeutung wiederum von etlichen Filmschaffenden unterminiert. Trotzdem markiert der Code einen Bruch des offiziellen Hollywood mit Untergrundbewegungen.

24 Thomas, „Review of *Freaks* by Tod Browning", S. 59–60.

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

des 19. Jahrhunderts als vermeintlich wissenschaftlich fundierte Praxis zur Gesundhaltung der Bevölkerung immer weiter durchsetzte und dabei eine Dezimierung kranker oder als krank markierter Körper anstrebte,[25] zeigt sich im Laufe der 1920er Jahre der amerikanische Historiker und Journalist Lothrop Stoddard, der über den Niedergang der Zivilisation klagt, welche in der Seuche der Minderwertigkeit verbrennt und verkohlt und verschmutzt endet.[26] Rassismus und die Ausgrenzung von Menschen mit medizinischen oder körperlichen Beeinträchtigungen war seit dem späten 19. Jahrhundert in den USA durchaus explizit formuliert und fand infolge der Wissenschaft der ‚racial hygiene' sogar in Gesetze zur Fortpflanzung und zur Eindämmung von Krankheiten Eingang.[27]

Lennard Davis, heute führender Wissenschaftler der sogenannten Disability Studies[28] und Biocultures, verweist auf die aufkommende Statistikerhebung im 19. Jahrhundert, die Begriffe wie ‚normal' und ‚außergewöhnlich' neu ordnet.[29] Die Besessenheit des 19. und 20. Jahrhunderts mit wissenschaftlich und statistisch nachweisbaren Abweichungen definiert den Freak neu und weist ihm die Rolle des minderwertigen Menschen zu, dessen Zustand Defizite in der Medizin und anderen Wissenschaften – etwa der Soziologie und Politik – postuliert. Das Projekt der Zivilisation und Modernisierung aber kann derartige Abweichungen im fortschrittlichen 20. Jahrhundert nicht tolerieren, da die zukünftigen hochmodernen Gesellschaften zum Zustand des Normalen, Normalisierten und Normierten streben sollen. Disability, also Behinderung bzw. Beeinträchtigung, wird hier nicht nur zum individuellen Schicksal, sondern zu einer sozialen Frage, die bis zur absoluten Ideologie des Ausmerzens des scheinbar Minderwertigen ausufert.[30]

Assoziationen mit der Bewegung der Nationalsozialisten in Deutschland werden allzu deutlich. Transatlantische Wechselwirkungen einer Weltvorstellung des idealen, robusten ‚Übermenschen' resultieren aus den Bestrebungen der Eugenikbewegung in den USA, wo man Begriffe wie *super-man* und *under man* verwendet, um „the new race" der Amerikaner zu veranschaulichen.[31] Der Mythos des amerikanischen *melting pot* steigert sich innerhalb

25 Bezüglich der globalen Dimension der ‚Rassenhygiene' und Eugenik siehe auch *The Oxford Handbook of the History of Eugenics*. Hg. von Alison H. Bashford, Oxford 2010.

26 Vgl. Stoddard, „The Nemesis of the Inferior" in *Revolt Against Civilization: The Menace of the Under Man*, S. 88. Des Weiteren prägte Stoddards Begriff des *under man* die nationalsozialistische Formulierung des ‚Untermenschen', der aufgrund seiner Behinderung oder ethnischen Herkunft nicht überleben sollte. Stoddard schreibt vom eisernen Gesetz der Ungleichheit, von der Nemesis des Minderwertigen („inferior") und der Gefahr des Primitiven („lure of the primitive"). Unbegrenzte Immigration etwa wird hier schon als Gefahr begriffen („unrestricted immigration"), und eine Nichtassimilierung dieser Kräfte würde sinngemäß zu einer Destruktion der Nation führen.

27 Vg. Paul, *Myths*, S. 257ff.

28 Disability, wenn man dies mit Behinderung durch eine Krankheit oder durch die Gesellschaft begreifen will, bedeutet oft ein Label als ‚the Other', der Andere, dessen Existenz auch bedeutet, daran erinnert zu werden, dass Unversehrtheit nicht stetig sein muss. Disability wurde 1990 im *Americans with Disability Act* beschrieben als „körperliche oder mentale Beeinträchtigung, die das Leben substantiell beeinflusst". Andere definierten Disability als Verlust von Normalität psychologischer, physiologischer oder anatomischer Struktur oder Funktion. Im Bereich der Disability Studies werden darüber hinaus noch Diskriminierung über persönliche körperliche oder geistige Fähigkeiten hinaus analysiert.

29 Vgl. Davis, „Constructing Normalcy", S. 6.

30 So antwortet in den 1930er Jahren ein Schild in den Straßen der amerikanischen Städte etwa auf die Frage, inwieweit die Gesellschaft kränkelnde Individuen unterstützen müsse: „Some people are born to be a burden to the rest", vgl. Baskett, „U.S. Eugenic Movement", n.p.

31 Vgl. Paul, *Myths*, S. 260ff.

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

der Eugenikbewegung zu einer Ideologie der neuen amerikanischen Idealbevölkerung als hellhäutig-nordischen Typus, dessen körperlicher und geistig-moralischer Überlegenheit alle anderen möglichen Einwirkungen minderwertiger Genetik entgegenstehen.[32] Um den perfekten Menschen (perfect human being) hervorzubringen, muss der Genpool im Sinne einer Reproduktionskontrolle rein gehalten werden.[33] Stellvertretend soll innerhalb einer solchen Rhetorik eine Segregation der Ethnien, die schon durch die Jim-Crow-Laws nach dem amerikanischen Bürgerkrieg zementiert ist, weitergeführt und eine sprichwörtliche Ausgrenzung der *feeble minded*, also aller jenseits der Norm auffälligen und als solche medizinisch diagnostizierten Menschen erreicht werden. Riesige staatliche Heilanstalten entstehen, deren Aufnahmekapazitäten weit überspannt werden.[34]

Festzuhalten ist, dass der historisch-gesellschaftliche Kontext von *Freaks* zeigt, dass sozial verankerte, in Gesetz gegossene Ungleichheiten bezüglich des ‚andersartigen' Menschen die Angst vor Ausgrenzung oder die aktive Ausgrenzung und Gefahr des Anderen in der medikalisierten Leistungsgesellschaft thematisieren. Die Bestrebungen, besonders in der Landbevölkerung Krankheiten und Abnormalitäten auszumerzen, indem man Betroffene in Anstalten verbringt, sind immens.[35] Die Existenz der sogenannten Freak- oder Sideshows allein mit ihrer Mobilität und der Möglichkeit, selbst ins tiefste Hinterland zu dringen, scheint hier schon soziologisch gefährlich und kann nur im Sinne einer Verdeutlichung der Gefahr, die von den ausgestellten Degenerierten ausgeht, verstanden werden. Neben dieser ideologischen Darstellung der Eugenikbewegung und statistischen Erfassung des Abnormalen besteht insbesondere für die Masse der Bevölkerung die Gefahr, selbst als degeneriert und verkommen diagnostiziert zu werden. Die Normatitivität des Gesunden und Angst vor dem Außergewöhnlichen strahlen also auch auf den Sideshowkonsumenten aus. Wenn er nicht im Dunkeln der konsumierenden Masse verharrt, kann er selbst zum Außenseiter definiert werden.

Der amerikanische Soziologe Ervin Goffman umreißt in seinem Buch *Asylums: Essays on the Condition of the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates* die Reduzierung der sozialen Rolle der in Psychiatrien Eingewiesenen auf einen Insassen-Status. Sie würden dort durch ritualisierte Institutionalisierung in ein soziales Rollenschema gepresst, in welchem der Mensch nur wie eine Maschine gewartet werden muss.[36] Jörg Michael Kastl, deutscher Soziologe mit Schwerpunkt Soziologie der Behinderung, verweist auf die Disability Studies des amerikanischen Anthropologen Robert F. Murphy und betont, dass außerhalb solcher Insti-

32 Vgl. Paul, *Myths*, S. 260ff..

33 Die Biologen Harry H. Laughlin und Charles B. Davenport sind hier federführend und verlangen eine Sterilisation, nicht unbedingt Eliminierung, verschiedener Bevölkerungsgruppen, deren Minderwertigkeit nicht nur aus körperlichen Beeinträchtigungen besteht, sondern allgemein als *feeble minded* (schwach, kraftlos, dümmlich) definiert wird. Vgl. Paul, *Myths*, S. 261f.

34 Vgl. Yanni, *The Architecture of Madness: Insane Asylums in the United States.*

35 In einem Werbefilm aus dem Jahre 1956 wird die Institution des Glenwood State Home als idealer Lebensort für jedwedes Leiden angesehen. Zu Beginn des Films wird eine weinende Mutter überredet, ihr als unnormal diagnostiziertes Kind in die Obhut einer beachtlich großen Institution zu geben. Die Bewohner verblieben meist lebenslang in den Institutionen. In den 1950ern formuliert die Anthropologin Margaret Mead erstmalig, dass Menschen mit Beeinträchtigung nicht abseits der Gesellschaft verbracht gehören. Diesen Standpunkt vertritt die Anti-Psychiatriebewegung, die sich u. a. für das Recht auf Freakery einsetzt. Sichtbar wird diese Kritik am medizinischen Establishment z. B. in *Einer flog über das Kuckucksnest* (1975).

36 Vgl. Goffman, *Asylums*, S. 342.

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

tutionen, Krankenhäuser, Bezirkskliniken oder Psychiatrien sogenannte „soziale Reaktionen" auf Menschen mit körperlichen Beeinträchtigungen stets ambivalent wären.[37] Kastl spricht von einer fast „rituellen Scheu und Meidung, Peinlichkeit, Verunsicherung sowie Verunreinigungsängsten, die sich mischen mit übertriebener Fürsorge, Mitleidshaltung und Bevormundung".[38] Behinderung sei hier eine Art nicht einzuordnender „Schwellenzustand" zwischen krank/gesund und gegebenenfalls sozial nicht akzeptiert, so dass ein Status behinderter Menschen als „declassified, not reclassified" zu bezeichnen sei.[39] Kastl widerspricht einer solchen Einteilung nicht absolut, betont aber auch bestimmte ‚Inklusionsrituale' mit performativem Charakter (Theateraufführungen, Musikgruppen etc.). Eine tatsächliche Inklusion müsse über Schritte wie Exklusion, Separation, Integration und schließlich Inklusion verlaufen, wobei im letzten Schritt jedweder Unterschied quasi irrelevant wird, Individualität aber möglich ist.[40]

Im Vergleich dazu vollzieht sich die Aufnahme von Cleopatra in die Gemeinschaft der Freaks, die außerhalb anerkannter gesellschaftlicher Strukturen existieren, ebenso über mehrere Schritte, wobei sie den ersten, quasi freiwilligen, Schritt verweigert. So wird Cleopatra erst als körperlich Verunstaltete – gleichsam in einem zweiten Schritt – Mitglied der Freaks. Diese äußere Verstümmelung markiert sie eindeutig als Außenseiterin, zumal die vormals amazonenhafte Frau im Sinne des Browningschen vitalen Frauenzimmers zu einer hilflosen Gestalt mutiert.[41] Grenzüberschreitend und Tabus dekonstruierend wirkt *Freaks* insofern, als der zeitgenössische Kinokonsument den Freak als Mitmenschen präsentiert bekommt, bevor er, scheinbar den Gesetzen des Horrors folgend, als verstümmelndes Monster inszeniert wird. Der Freak aber, nunmehr mit empathisch aufgeladenen Sequenzen als Identifikationsfigur durch den Zuschauer betrachtet, agiert nicht grundlos, wie es eine von ihren Trieben beeinflusste Bestie – als Vampir, Zombie, Werwolf – in einer Art dissoziativem Zustand tun müsste. Der Freak hat in Brownings Welt einen soziologisch fundierten Grund, sich zur Wehr zu setzen, da er sich sprichwörtlich der potentiellen Mörder Cleopatra und Hercules entledigen muss.

IV. Zirkus und *Freakshow* als Gegenwelt: Normalisierung des Anderen?

Midnight Kultfilme[42] und ihre Vorliebe für unkonventionelle, nichtnormative oder ‚queere' Körper unterstreichen die Bedeutung des Handicaps als ‚freakish spectacle' und weisen so das Kultcinema als Ausdruck von Subversion und gesellschaftlichen Gegenentwürfen aus, wobei der freakische Körper einerseits immer noch als Objekt des gehypten Grusels,[43] andererseits als Symbol der Stigmatisierung durch eine diskriminierende gesellschaftliche Codierung fungiert

37 Vgl. Kastl, „Inklusionsrituale", S. 270. Zu einer psychoanalytischen Lesung nach Freud bezügl. emotionaler Reaktionen auf Körperbesonderheiten siehe Smith, *Hideous Progeny*, S. 85.

38 Vgl. ebd., S. 270.

39 Vgl. ebd., S. 270.

40 Vgl. ebd., S. 270.

41 Schon im Stummfilm *The Unknown* verkörperte Joan Crawford jene amazonenhafte, selbstbewusste Weiblichkeit, der emotional überforderte Männer erliegen. Allerdings bleibt Crawford als Nanon im Grunde unschuldig im Gegensatz zur *femme fatale* Cleopatra, die sprichwörtlich unschädlich gemacht werden muss, bevor sie endgültig zur Mörderin an Hans wird.

42 In dieses Milieu des vor allem seit den 1970ern etablierten *midnight* Kultfilms bzw. der *underground movies* der 1960er wird *Freaks* oft verortet (Vgl. Church, „Freakery", S. 9). Darunter fallen auch *Night of the Living Dead* (1968), *Rocky Horror Picture Show* (1975) oder *Eraserhead* (1977).

43 Siehe dazu auch Dellmann, *Widerspenstige Körper.*

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

und so das Nichtnormative den Kultfilm jenseits der Konventionen des Mainstream verortet.[44] Während *Freaks* heute als Kuriosum klassifiziert wird, kann der Film jedoch als cineastische Antwort auf den versehrten Körper der amerikanischen Nation der 1930er und der *Great Depression* gelten, aber auch als Beispiel des bereits in den 1930ern etablierten Genres des *exploitation film*, in dem der nicht-normative Körper ausgestellt wird.[45] Literarische Auseinandersetzungen mit dem ‚working man', der Arbeiterklasse, die abgewirtschaftet mit physischen Deformierungen gekennzeichnet ist, zeigen sich etwa in der *Dustbowl Trilogy* (1936–9) von John Steinbeck, in der der geschundene und von Krankheit, Inzucht und Armut gezeichnete Körper der Unterschicht den gesellschaftlichen Umbrüchen nicht mehr gewachsen ist.[46] Die Side- und Freakshows stellen noch groteskere Körper aus, die wiederum den Niedergang des Prozesses des Moderne symbolisieren und so quasi durch genetische Kapriolen gesellschaftlich noch stärker Diskriminierte präsentieren.[47] Die Freakery ist hier eine dunkle Variante des Grotesken, humorlos und furchterregend.[48] Der freakische Körper wird so in den 1930er Jahren zum amerikanischen Alptraum. „Here comes the freak show, stink show", wird eine junge körperlich beeinträchtigte Mazie in Tillie Olsens *Yonnonido: From the Thirties* (1974)[49] durch das Dorf gemobbt.[50] Die Metapher des Zirkus – „the world torn down like a circus" als transitorischer Nicht-Ort für verlorene Träume – lässt in John Steinbecks *Grapes of Wrath* (1939) die verarmten Oakies ihre Ängste realisieren, wenn Kinder nur noch als Freaks geboren werden: „What chance that baby got to get born right? I know – gonna be a freak – a freak!"[51]

Wolfsmenschen, Aztekenkinder, bärtige Frauen, Kleinwüchsige, Riesen, siamesische Zwillinge, gliederlose Leiber, Existenzen markiert durch Pigmentstörungen, Progerie, Mikroenzephalie, lebende Skelette, Albino-Schwarze[52], all diese Ambiguitäten der ungewöhnlichen Körper verwiesen in der Side- oder Freakshow auf die Sensationalisierung physischer Differenzen. Der ausgestellte Mensch mit seinem ansonsten als Stigma wahrgenommenen Außergewöhnlichen wird hier auch wissenschaftliches Objekt, bleibt aber als Gegenstand und Sensation markiert.[53]

Eine Subversion der Zuschauererwartung, die sich auf das Horrorhafte und seine genretypischen Fokalisierungen gebündelt hat, tritt auf verschiedenen Ebenen in Kraft, etwa bezüglich Charakteridentifizierung, Bildsprache und nicht zuletzt durch die Entlarvung der eigenen Vorurteile, welche sich in der Diskrepanz von eindeutigen Zuordnungen von Gut und Böse,

44 Vgl. Church, „Freakery", S. 3.

45 Wie David Church zeigt, wurde dieses Genre des *exploitation film*, insbesondere *Freaks*, während Mitternachtsvorstellungen auch von Darstellern wie den siamesichen Zwillingen Daisy und Violet Hilton, die auf Tour gingen, als *adult only* vermarktet. Der *exploitation film* bricht mit gesellschaftlichen Tabus, muss dies aber nicht unbedingt tun, weil er gesellschaftskritisch ist (vgl. Church, „Freakery", S. 6f.).

46 Zur Korrelation gesellschaftlicher Umbrüche und Spiegelung der kollektiven Ängste im Horrorfilm der 1930er siehe auch Skal, *The Monster Show* sowie Paszylk, *The Plaisure and Pain of Cult Horror Films*, S. 26.

47 Der Alptraum des ökonomischen Niedergangs wird in den Romanen der 1930er als *crooked*, *grotesque* und *misshapen* bezeichnet.

48 Vgl. King and Fahy, *Peering Behind the Curtain*, S. 71.

49 Der Roman wurde in den 1930ern geschrieben und erst später veröffentlicht.

50 Vgl. King and Fahy, *Peering Behind the Curtain*, S. 71.

51 Vgl. Fahy, *Freak Shows*, S. 93.

52 Browning dagegen trat auch schwarz angemalt im Blackface auf (vgl. Skal und Savada, *Dark Carnival*, S. 9).

53 Zur Ambivalenz des Blickes auf den Freak, vgl. Church, „Freakery", S. 3ff.

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

Monströsem und Integrem zeigt. Der Zuschauer muss sich, von Brownings eindeutig streng bemühter Bildsprache geleitet, mit den Freaks auf empathische Weise verbinden, denn nur diese Zuschauer/Charakterbindung, hervorgerufen durch lange, ruhige Close-ups und starre, bühnenhafte Einstellungen ohne schnelle Schnitte, führt das Publikum zur Identifikation mit den körperlich Andersartigen, indem ihnen deren absolute Normalität und die Monotonie des Alltäglichen aufgezeigt wird. Nicht das normativ-kulturell konnotierte Hässliche oder Unnormale zeigt die Abartigkeit in geordneter Formierung an, sondern im Zentrum steht die Tendenz des Zusehers, sich vormals von von Filmnarrativen und fixierten Genreattributen üblicherweise vorgegebenen (aber oftmals aufgelösten) Sympathiezuschreibungen leiten zu lassen, nämlich, sich dem scheinbar Schönen zu verhaften und gleichzeitig das scheinbar Böse, Monströse abzulehnen und mit dem Fortgang des Films sprichwörtlich zu zerstören. Die zugegebenermaßen vom Filmregisseur stark forcierte Identifikation mit den Freaks wird also vom Film durch die Leerstelle des Nichtzeigens des körperlich Schockierenden hyperbolisiert, da die Erwartungshaltung des Publikums, dem Monster visuell zu begegnen, durch retardierende Momente gesteigert wird. Zunächst erlebt das Publikum nur den Schock der Menge im Film, die den Anblick einer menschlichen Monstrosität teilweise nicht ertragen kann und trotzdem tapfer hinsieht, was der Filmkonsument wiederholt (siehe Abb. 1). Andererseits führen Brownings lange Einstellungen dazu, den nicht-normativen Körper genau studieren zu können, also den Blick am Anblick der Andersartigkeit zu schulen.

Abb. 1: Blick in die erleuchteten Ausstellungsboxen, im Hintergrund die anderen Sideshowattraktionen

Zunächst führt Browning das Filmpublikum in eine Sideshow, wobei scheinbar die eigentlichen Hauptattraktionen nicht auf Bühnen, sondern in ausgeleuchteten Laufställen ausgestellt sind. Die Form des sonst üblichen *Othering*, also eine Abwendung vom Gegenüber als möglichem Spiegel des Selbst, um eine deutliche Tendenz der Umformulierung des anderen Menschen als den ultimativen Anderen zu konstruieren, zeigt sich in der physikalischen Umdeutung des Ortes als Präsentationsmittel: Der eigentlich humane Freak wird künstlich zum Monströsen erhoben, indem er auf einer Plattform präsentiert und somit vom Publikum räumlich entfernt wird. Hier zeigt sich Brownings Film als historische Dokumentation, die den Gang durch eine solche Sideshow für das heutige Kinopublikum möglich macht. Da die

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

Präsentation des Freaks als monströses Objekt verstärkt werden muss, können sich das Objekt und der Betrachter, der den Anblick des Monströsen konsumiert, nicht auf gleicher Ebene begegnen.[54] Zwei Arten der Präsentation sind in den historischen Sideshows möglich: 1. der *exotic mode*, der den Freak als kulturanthropologisches Wunder wie das *missing link* oder uralte exotische Kultur präsentiert;[55] 2. der *aggrandized mode*, indem der Freak selbst im Kontrast zu seinem Äußeren steht, da er außergewöhnliche Fähigkeiten zeigt und mit besonders prächtigen Roben, Schmuck sowie künstlichen aristokratischen Titeln ausgestattet ist.[56] Die hyperbolische Exotierung und Exposition der Performer unterliegt stets theatralischen Modi. *Born freaks, made freaks,* alle sind soziale Konstruktionen in einer künstlich überhöhten Welt.[57]

In *Freaks* findet allerdings visuell ein Ausgleich dieser Bühnenüberhöhung und doch gesellschaftlichen Erniedrigung statt: Der kleinwüchsige Angelo überreicht Cleopatra einen Kelch, mit dem sie auf den Ehrencodex der Freaks anstoßen soll, um ihre Mitgliedschaft als „one of us" zu besiegeln; Hercules kriecht am Boden, wenn er von den Freaks am Ende des Films gejagt wird (vgl. Abb. 11).

Als karnevaleske Unterhaltung erscheint der Jahrmarkt oder der Zirkus nur für den Konsumenten, der diese Gegenwelt betritt, um mit einer physischen und psychischen Transgression einen Gegenentwurf zur Restriktion der geregelten Alltagswelt zu betreten. Für die Freaks ist der Jahrmarkt selbst ein Alltag, dessen Ausstellungscharakter aber ihre gesellschaftlichen Grenzen aufzeigt. Jenseits der zirzensischen Verortung und einer codierten Ästhetik des Hyperbolischen, Bourlesquen[58] kann der Freak nur Gefahr für die genormte Welt bedeuten. Der Freak darf also nur im vorgezirkelten Bereich existieren. Der Einbruch der Normalen in die Welt der Deformierten und Abnormalen wird – schon in *The Unholy Three* – durch Gegenmaßnahmen der Freaks unterminiert, etwa wenn sie als Taschendiebe operieren und die scheinbar Normalen mit ihrer Schläue und Schlagfertigkeit überbieten können.

Wie Rachel Adams in *Sideshow U.S.A.: Freaks and the American Cultural Imagination* schreibt, stellen die Freakshows ein starkes politisches Symbol und eine neue Art der Unterhaltungsindustrie dar:

> Although they have often been treated as an ephemeral form of amusement, freak shows performed important cultural work by allowing ordinary people to confront, and master, the most extreme and terrifying forms of Otherness they could imagine, from exotic dark-skinned people, to victims of war and disease, to ambiguously sexed bodies.[59]

Zwar fungieren, so Adams, die Side- und Freakshows als kurzweilige Unterhaltung. Sie leisten aber auch kulturelle Arbeit, indem sie den scheinbaren Durchschnittsbürger mit dem Außergewöhnlichen und Verdrängten zusammenführen. Das absolute Andere ist hier symbolisiert

54 David Church benennt dies „an aesthetic mode especially attuned to displaying the body as spectacle" (Church, „Freakery", S. 6).

55 Vgl. Bodan, *Freak Show*, S. 107. Menschen mit Mikroenzephalie (Schädelmissbildung) werden z. B. als Azteken kostümiert.

56 Vgl. Bogdan, *Freak Show*, S. 165.

57 Oftmals waren Freaks auch Fakes, die zwischen Illusion und Realismus agierten. *Made freaks* waren z. B. Menschen mit Tätowierungen, *born freaks* Menschen mit medizinischen Besonderheiten. Gliedmaßen wurden abgebunden und Kriegsverletzungen vorgetäuscht, wie Browning in *The Unknown* (1927) bereits zeigt.

58 Vgl. Jürgens, *Poetik des Zirkus*, S. 33ff.

59 Adams, *Sideshow U.S.A.*, S. 2.

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

durch Menschen, deren Äußeres durch Krankheit oder Kriegswunden, Hautfarbe oder nicht eindeutige Geschlechtszugehörigkeit definiert ist. *Freaks* forciert eine Empathiebildung, indem die Darsteller im Film eben nicht oder nur ansatzweise als Zirkusnummern gezeigt werden. Die Illusion des *stage acts* wird also gebrochen, der Alltag holt die Freaks auf die Ebene der absoluten Normalität zurück, so dass sie eher in ihrer Banalität als innerhalb konstruierter Absurdität präsentiert werden. Die Devianz wird zur normalisierten Agens. Der Freak trägt, um mit der Logik der Sideshow zu sprechen, seine eigene Bühne am Leib. So oszilliert er zwischen Fantasieprodukt, Hassobjekt und Konsumartikel und einer nötigen Einordnung seiner Menschlichkeit und Empathie.[60] Letzteres, die universelle Menschlichkeit, wird zwar auch in Browning überraschendes Element, weil der Freak als erwartetes Horrorobjekt zwar ästhetisch verstört, stärker ist die Darstellung aber, wenn es um die Einordnung als Menschen geht, letztlich in der Gattung aller Menschen, auch die des Zuschauers. Der Körper wird als Anschauungsobjekt auch Lust- und Schauerobjekt, ein Abjekt, das durch die Verschiebung des ‚Normalen' emotional verstört. Darüber hinaus dient der Freak zur Orientierung und Versicherung der eigenen ‚Normalität' – der passive Betrachter in der Menge kann sich seiner totalen Funktionsfähigkeit gegenüber dem Ausgestoßenen versichern. Diese Vergewisserung folgt dem sehr körperlichen Schockmoment, den z. B. Mark Twain in *Those Extraordinary Twins* (1894) beschreibt, wenn ein siamesisches Zwillingspaar auf ein anderes stößt und die erste Begegnung mit einer körperlichen Reaktion, „gut-level responses" und Verwunderung reflektiert: „Shaken them up like an earthquake with the shock of its gruesome aspect".[61]

Der neugierige Blick auf die Ausgestellten wird von den Freaks allerdings erwidert. Der staunende Blick der vitalschönen Cleopatra auf den kleinwüchsigen Hans etwa wird durch sofortige Gegenwehr durch Hans gekontert:

HANS:	Are you laughing at me?
AERIALIST:	Why no, monsieur.
HANS:	Then I'm glad.
AERIALIST:	Why should I laugh at you?
HANS:	Most big people do. They don't realize I'm a man, with the same feelings they have.[62]

Im Grunde fasst Hans hier den Aspekt der Selbst- und Fremdwahrnehmung der Freaks bereits zusammen – den Kampf, die Emanzipation gegen normativ festgesetzte Vitalität und

60 Adams beschreibt hier einen „promotional hype" (siehe Adams, *Sideshow U.S.A.*, S. 6).

61 Adams, *Sideshow U.S.A.*, S. 7. Zur Wahrnehmung und Einordnung von Symmetrie als Schönheit und ‚Hässlichkeit' oder ‚abnormales' Äußeres als verstörend gibt es zahlreiche neurowissenschaftliche Untersuchungen. Schlussendlich bleibt zu sagen, dass Schönheit oftmals als absolute Harmonie verstanden wird und die Freaks im Film selbst auch als schön gelten können, wenn die Außergewöhnlichkeit ihrer Körper in den Hintergrund und ihre teilweise sehr deutliche überdurchschnittliche Physis eine eigene Schönheit entwickelt. Zu neurologischen Konzepten der Schönheit siehe Christoph Taucher, *Neuropsychologische Einflüsse von Schönheit und Niedlichkeitsfaktoren von Bildern*, München 2009.

62 Browning, *Freaks*, 00:03:18ff.

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

Schönheit.[63] Die Freaks verlangen Gleichheit und Akzeptanz, Browning verlangt dies auch vom Publikum, wenn die Ungerechtigkeit, Unverschämtheit, Unzivilisiertheit der ‚normalen' Artisten gezeigt wird. Oft wird der Freak sofort sanktioniert und gemobbt, wenn etwa Joseph/Josephine von Hercules geschlagen wird, wenn er/sie einen Blick zurück auf Hercules wirft.[64] Die Freaks können aber im Kollektiv durch einen auf Cleopatra und Hercules gebündelten Blick wiederum Autorität zurückerobern, denn ihnen entgeht der Mordversuch nicht.[65] Cleopatras Annahme von Sicherheit bezüglich eines perfekten Mordes an Hans stellt sich als falsch und fatal heraus, denn die Freaks ahnden diese Transgression, indem sie Cleopatra forcieren, eine von ihnen – und eigentlich viel mehr – zu werden. Dieser Kontrollverlust trägt zur Umkehrung eines eher oberflächlich komödiantischen Modus des Films in einen Horrorfilm bei.[66]

V. Umcodierung des Monströsen: *Freaks* als Horrorfilm?

Wenn Georg Seeßlen Tod Brownings größten Hollywooderfolg *Dracula* aus dem Jahre 1931 mit Begriffen wie „statische[n] Einstellungen und Dialoglastigkeit" in die allgemeine Kritik um diese Verfilmung verknüpft, kann man eine ähnliche starre Statik der Bilder und Dialoge ebenso für den auf *Dracula* folgenden Film *Freaks* feststellen.[67] Für David Skal stellt das Jahr 1931 dagegen ein stilbildendes Jahr für den nun etablierten Horrorfilm dar.[68] Als Tod Browning unter Universal mit *Dracula* den ikonischen Vampirfilm erschafft, erlaubt ihm MGM die Arbeit an der Verfilmung der Kurzgeschichte „Spurs" des Mystery-Horror-Autors Tod Robbins aufzunehmen.[69] Browning castet echte Sideshow-Darsteller, kann jedoch zunächst keine echten Hollywoodstars für den Film gewinnen. Als Stummfilmregisseur und trotz *Dracula* scheint Browning in *Freaks* noch sehr der Konvention der *silent movies* und nicht der *talkies* anzuhängen.[70] Mitten im Film taucht ein Zwischentitel auf („The Wedding Feast"), und Brownings damals schon seltsam antiquierter Kamerastil tritt insgesamt hinter den gewaltigen Bildern der kuriosen Darsteller zurück, die zunächst den fast dokumentarischen Charakter des Films ausmachen. Dabei spielt Browning schon von Anfang an mit den Andeutungen einer Angst produzierenden Bilderflut, ohne dies jedoch ausdrücklich zu realisieren. Somit findet sich die Angst(lust) anfangs nur im Innern des Publikums ohne externen Reiz.

63 In dieser ersten Szene mit Cleopatra, die Hans umgarnt, während Frieda, Hans' Verlobte, zugegen ist, werden die Beziehungskonstellationen bereits gesetzt (Browning, *Freaks*, 00:02:52). Bei Filmvorführungen in verschiedenen Seminaren wurde die Szene als komikhaft wahrgenommen, da Hans eigentlich wie ein Kleinkind wirkt, aber seine männlich-erwachsene Wut durchaus deutlich wird. Cleopatras Arroganz versus Friedas Leid zeigen klare Codierungen der *femme fatale* versus der schwächeren *damsel in distress*. Hans wiederum reagiert wie ein testosterongesteuerter Verehrer.

64 Browning, *Freaks*, 00:15:52.

65 Browning, *Freaks*, 00:46:44.

66 Zum Kontrollverlust als Genremarkierung im Horror vgl. White, „Poetics of Horror", S. 8ff.

67 Seeßlen, *Horror*, S. 128.

68 Vgl. Skal, *The Monster Show*, (zitiert in Pszsylk, *Pleasure and Pain*, S. 26).

69 In der Kurzgeschichte „Spurs" malträtiert ein vermögender Kleinwüchsiger seine schöne Frau, indem er auf ihr reitet und sie über sein Anwesen jagt. Die Heirat kam nur zustande, weil die Frau das Vermögen erben wollte. Kein Charakter in der Geschichte ist sympathisch. Harry Earles macht Browning auf die Geschichte aufmerksam (vgl. Skal und Savada, *Dark Carnival*, S. 161).

70 Mitten im Film taucht vor der maßgeblichen Hochzeitsszene ein Zwischentitel auf: „The Wedding Feast" (Browning, *Freaks*, 00:37:24).

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

Die erste visuelle Begegnung – nach Hans und Frieda – mit den so andersartig aussehenden Menschen, die dem Film den ambivalenten Titel *Freaks* geben, findet auf einer Waldlichtung statt, als der Wildhüter Jean dem Grundbesitzer von den schrecklichen Gestalten erzählt, die im Wald tanzen. Dies findet bereits in der Binnenhandlung statt, nachdem der Ansager der Sideshow zu Beginn die Rahmenhandlung bildet, in der die Geschichte der veränderten Cleopatra erzählt wird. Bis zu diesem Moment diktiert das Skript einen konventionellen Horrorfilm mit Monstern:

DUBOIS:	...only your imagination.
JON:	But Monsieur Dubois, at first, I could not believe my own eyes. A lot of horrible, twisted things crawling, whining, globbering.
DUBOIS:	Really, Jon, what were you drinking last night?
JON:	Nothing, monsieur, I assure you. (We see what appears to be a family group in the distance.) Oh, monsieur, there must be a law in France to smother such things at birth, or lock them up.
DUBOIS:	All right, Jon, if there's anything like you say on my grounds we'll have it removed.[71]

Der Schnitt zur harmlos und in pastoraler Idylle um die lesende Zirkusdirektorin Madame Tetrallini lagernde Gruppe im Wald erfolgt auf die Bemerkung des Waldhüters Jon, der seinen Vorgesetzten zu den tanzenden Gestalten führen will, dass dies die hässlichsten, verkrümmten Dinger (!) seien, die dort am Boden kriechen und wimmern.[72] Zwar sieht man schon Prince Randian, den Living Torso, und andere, sich auf dem Boden fortbewegende Gestalten, sie aber als derartige Monster einzuordnen wird durch ihren kurzen Anblick zunächst konterkariert, der neugierige Blick aber gefördert. Jons Ausspruch, dass es ein Gesetz geben müsse, das erlaube, derartige Dinge schon bei der Geburt zu eliminieren, evoziert Assoziationen bezüglich der Eugeniknarrative und jene Bemerkungen, die schon die einleitende Stimme des Schaustellers zu Beginn des Films reflektiert, ob diese entsetzlich entstellten Körper nicht vom Boden der Erde getilgt werden sollten. Hier schneidet Browning eine übermütige Tanzszene ein, bei der die ‚Nagelköpfe' oder *Pinheads*, verschiedene Kleinwüchsige, die von Madame Tetrallini als Kinder vorgestellt werden, freudig losgelöst im Reigen vereint sind, durch eine Flötenmusik begleitet. Auf Jons entsetzten Ausruf, dies seien Monster und keine Kinder, erfolgt der sofortige Gegenschnitt auf Prince Randian, den beinlosen Johnny Eck und den kleinwüchsigen Angelo, Zip, Pip und Schlitzie, die alle erkennbar erwachsen sind. Browning schneidet die Szene so, dass Madame Tetrallinis Schutzbehauptung als solche erkannt und ihre Widersprüchlichkeit entlarvt und die Codierung als Monster *oder* Kinder hinterfragt wird.[73]

Versucht der Film zuvor noch in einer Art Pastiche des Horrorfilms Spannung aufzubauen, zeigen sich hier erste Diskrepanzen bezüglich der Andersartigkeit der Darsteller, deren körperliche Merkmale als einerseits verstörend, andererseits Klischee zerstörend wirken können. Die

71 Browning, *Freaks*, 00:04:34.
72 Browning, *Freaks*, 00:04:48.
73 Browning, *Freaks*, 00:06:11.

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

Monströsen sind hier liebevoll Umarmende, in Großaufnahme gezeigte freundliche Menschen, deren körperliche Besonderheit, welche die Szene eigentlich als erschreckend antizipiert, der scheinbaren Harmlosigkeit und der offensichtlichen Ängstlichkeit widerspricht. Jons Entsetzen spiegelt sich in der Angst der ‚children' Madam Tetrallinis wieder, wenn sie Zuflucht bei der großen Frau suchen, eingeschüchtert zurückblicken und sie umarmen. Es ist aber der dritte Blickende, der Zuseher, dessen Staunen und Zerrissenheit zwischen Empathie und Verwunderung oder Neugier das *Othering* und den Distanzaufbau zum Anderen, dem Freak, decodieren kann oder soll. Die Antlitze der sich ängstlich und erschrocken um Madame Tetrallini gruppierenden, als Kinder bezeichneten Erwachsenen zeigt, dass der Zuseher, der Außenstehende, sie auch mit seinen Blicken zur Andersartigkeit degradiert. Madame Tetrallinis Ausspruch, dass alle Kinder den gleichen Schutz bekommen sollen wie jeder andere Mensch auch, ist auch als Aufruf an den Zuseher zu verstehen, dass der klassische Horrorfilm um andere Nuancen erweitert wird. Mit Madame Tetrallini illustriert der Film eine Gleichheit aller Menschen: „God looks after *all* his children" (vgl. Abb. 2).[74]

Abb. 2: Madame Tetrallini umarmt ihre Schützlinge, u. a. Schlitzie, Zip und Pip

Wie Studien zu historischen Freakshows aufzeigen, findet die Zuweisung der Freakdarsteller in Zirkussen und Varietés stets in einem Diskurs der Verkindlichung statt, der ihnen eine Würdigung im Humanen, gleichgestellt allen Menschen, versagt.[75] Die Offensichtlichkeit mentaler und körperlicher Besonderheiten, chronischer Erkrankungen und Anomalien, sogenannter Missbildungen, zementiert die Verortung des Freaks als Außenseiter. Man kann den Freak als monströs, grotesk, ekelhaft, teuflisch, verformt und unästhetisch bezeichnen, ohne Sanktionen erwarten zu müssen. Wie historische Abrisse über Sideshows zeigen, gab es unter Darstellern, die als *selfmade* Freaks – die etwa durch besonderen Haarwuchs oder durch Tattoos Besonderheiten zeigten – und Varietéstars – also Schwertschlucker, Trapez- und Zauberkünstler – auftraten, eine deutliche Hierarchie gegenüber Darstellern mit angeborenen Besonderheiten. Fahrende Leute waren sie alle – aber nicht alle waren gleichwertig.[76] Dies zeigt Browning sehr

74 Browning, *Freaks*, 00:06:37.
75 Vgl. Bogdan, *Freak Shows*, S. 172. Siehe auch generell Fahy, *Freak Shows*.
76 Vgl. Skal und Savada, Dark Carnival, S. 168f.

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

eindrücklich, wenn der Film zunächst den Zirkusalltag vorführt, in dessen Diegese eine Grenze zwischen ‚normalen' Darstellern und den Sideshowartisten deutlich wird. Unterstrichen wird dies, wenn Joseph/Josephine von zwei selbst kostümierten männlichen Schaustellern im Bildausschnitt visuell quasi gerahmt und angepöbelt wird, die Zweigeschlechtlichkeit und das Kostüm degradierend.[77] Kurz agiert der Film als Simulation eines tatsächlichen Zirkusbesuches, wenn das Close-up Joseph/Josephine präsentiert und die Stimme eines der Artisten aus dem Off die Attraktion ankündigt.[78] Durch die Nahaufnahmen im *attachment style* sind wir Konsumenten der Attraktion und doch eher Teilhaber an der Gefühlswelt der Freaks, deren Ungleichbehandlung durch übertrieben pöbelhaftes Benehmen der Nicht-Freaks verdeutlicht wird. In den Sequenzen des Zirkusalltags wendet sich Browning vom Horrorfilm deutlich ab und präsentiert eher statisch und durch lange Einstellungen wie Bühnenauftritte inszeniert die einzelnen Interaktionen zwischen Sideshowdarstellern – fast alle Profiartisten und Laiendarsteller – und den ‚normalen' Akteuren (Profischauspieler).

Gleichzeitig wird Brownings Auseinandersetzung mit Geschlechterkonstruktionen deutlich, indem er diese Eingangsszenen mit beißender Situationskomik mischt. Beim Blick von Josephine auf Hercules, den stärksten Mann der Welt, der vom stotternden Rosco als sich während der Aufführung inadäquat kratzende Roman Lady begleitet wird, was der Illusion abträglich erscheint, meint Rosco mühsam: „I think she llll…likes you, but he dddd…don't."[79]

Die Verhandlung von Männlichkeit gegenüber femininer Dominanz wiederholt sich, etwa wenn der kleinwüchsige Hans sich von seiner Verlobten Frieda nichts vorschreiben lassen will,[80] oder der freundliche Clown Phroso mit Venus über seine Operation scherzt und einen Flirt beginnt, nachdem Venus den gewalttätigen Hercules verlässt.[81] Phroso und Venus agieren im Film stets als Mittler der zwei Hierarchien von nicht-normativ und normativ. Die malignen Charaktere Hercules und Cleopatra, die aktiv um den nun freien Hercules wirbt, sprühen vor vitaler, offensiver Sexualität. Ihr Plan, Hans als künftigen Ehemann von Cleopatra zu etablieren, damit sie an sein Erbe kommen, wird von der verschworenen Gemeinschaft der Freaks vereitelt. Diese verschworene Gemeinschaft als machtvolles Kollektiv findet als unheimlich platzierter Unterton vermehrt Eingang in den dargestellten Zirkusalltag. Dass sie eine Gruppe bilden, zeigt eine Szene nach der Geburt der Tochter der Bärtigen Lady, wenn sich alle versammeln und das neue Mitglied begrüßen. Phroso und Venus sind hier ebenso beteiligt, weil sie Respekt vor allen Freaks haben. Deutliche Hinweise auf Konsequenzen nach Verletzungen von Ehre und Würde eines Freaks zeigen sich, wenn Angelo mit seiner armlosen Frau diniert und ihr formvollendet ein Glas Wein einschenkt (vgl. Abb. 3).

77 Browning, *Freaks*, 00:07:22.
78 Browning, *Freaks*, 00:07:14.
79 Browning, *Freaks*, 00:08:09f.
80 Browning, *Freaks*, 00:16:28.
81 Browning, *Freaks*, 00:10:03.

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

Abb. 3: Angelo serviert seiner armlosen Frau formvollendet einen Drink

In dieser Szene präsentiert Browning nahezu im *aggrandized mode* die Zivilisiertheit der Freaks in ihren adrett eingerichteten Wohnwagen, die sich in nichts von denen der übrigen Darsteller unterscheiden. Die relevante Differenz zwischen Normalen und Freaks ist hier das Niveau ihrer Handlungsfähigkeit: Sie sind höflich, auf Manierlichkeit und Manieren bedacht.[82] Gleichzeitig wird hier schon deutlich, dass das gierige Spiel von Cleopatra und Hercules bereits durchschaut wird:

FRANCES:	Cleopatra ain't one of us. Why, we're just filthy things to her. She'd spit on Hans if he wasn't giving her presents.
ANGELINO:	Let her try it. Let her try doing anything to one of us.
FRANCES:	You're right. She don't know us. But she'll find out.[83]

Die Macht hat inne, wer sich auf das Kollektiv – hier das der Freaks, der scheinbar Schwachen – verlässt. Jenseits sozialer Oppositionen – männlich/weiblich, der Norm entsprechend/freak, Gesellschaft/Zirkus – finden die Freaks ihre Stärke in der Gemeinschaft Gleichgestellter, wobei sie die Mitglieder wohl nicht unterscheiden, da physische wie mentale Beeinträchtigungen keine Rolle mehr spielen. Wenn sich der Zuseher hier gruseln kann, dann höchstens mit dem Staunen über die verschiedenen Erscheinungen der Sideshowdarsteller. Sie sind bis heute tatsächlich ein ungewohnter Anblick, aber keineswegs abartige Monster. So sind etwa Violet und Daisy Hilton als berühmte siamesische Zwillinge in der Interaktion mit ihren jeweiligen Verlobten zu sehen: „Yes, and you must come to see us sometime", angesichts der untrennbaren

82 Die Diskrepanz zwischen der Rohheit der übrigen Artisten gegenüber den höflichen Freaks zeigt sich, wenn Hans Cleopatra gegen harsche Bemerkungen einiger Bühnenarbeiter und Hercules verteidigt, ohne zu ahnen, dass er auch von Cleopatra vorgeführt wird. Hans bäumt sich hier mit Fäusten auf, um gegen die Unverschämtheiten der Arbeiter zu protestieren (Browning, *Freaks*, 00:20:33). Auch hier platziert Browning gegnerische Figuren im Bildausschnitt im Vordergrund, so dass kein Schnitt/Gegenschnitt erforderlich ist und das Bild statisch bleibt und trotzdem wirkt.

83 Browning, *Freaks*, 00:24:18ff.

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

Frauen eine provozierte Pointe (vgl. Abb 4).[84] Frieda, die von Hans wegen Cleopatra verlassen wird, hängt Wäsche auf und der freundliche Phroso interagiert mit dem entzückenden Schlitzie, der als Pinhead auftritt und im Film Frauenkleider trägt (vgl. Abb. 5).

Abb. 4-5: Harmonische Interaktionen

In der Gesamtheit kumulieren sich diese Szenen zu einer fröhlichen Parade aller besonderen Figuren im Film, und es wird eindeutig deren Freundlichkeit und das Liebevolle an ihnen betont. Während keiner der Akteure in seinen eigentlichen Revuenummern zu sehen ist, schneidet Browning allerdings eine bemerkenswerte Szene mit Prince Randian dazwischen. Der arm- und fußlose Living Torso, selbst mehrsprachig und fünffacher Vater im realen Leben, zeigt, wie er sich mit seinem Mund eine Zigarette anzündet. Hier spricht er seinen einzigen Satz im Film, als ein Berufsgenosse über die Darstellungsfähigkeit und Vermarktbarkeit konkurrierender Künstler klagt und eine neue Nummer ankündigt. Prince Randians Vorführung vermischt die Medien Zirkus und Zirkusfilm (vgl. Abb 6).[85]

Abb. 6: Prince Randian zündet sich eine Zigarette an und blickt kurz in die Kamera

Brownings Obsession mit Körperteilen und ihre sorgsame Inszenierung wird offensichtlich, als die armlose Francis sich mit einer ausgenommen unweiblich aussehenden Darstellerin

84 Browning, *Freaks*, 00:30:50.

85 Browning, *Freaks*, 00:25:17. Selbst nach etlichen Wiederholungen kann der Satz, der im Filmskript als „RANDIAN: Anything I can do in the act, bro?“ vermerkt ist, nicht herausgehört werden. Der gesagte Satz hört sich eher an wie „Can you do anything with your eyebrow?“. Sogar die italienische Synchronisation entspricht deutlich dem gehörten Satz (sopracciglio/Augenbraue). Damit scheint sich Prince Randian zu verteidigen, dass er die bessere Nummer hat und nicht Teil der anderen Nummer werden will.

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

über deren Stalker im Publikum unterhält und die Kamera sich auf Francis konzentriert, die mit ihrem Fuß ein Glas Bier zum Mund führt.[86] Ein rascher Gegenschnitt auf Cleopatras Hand, die ein von Hans eingeschenktes Champagnerglas hält, betont die unterschiedliche Physis und doch die Gemeinsamkeiten.

Neben Phroso und Venus, die beide allen Hollywoodkonventionen eines adäquaten Liebespaares entsprechen, entwickelt sich die ungleiche Geschichte zwischen dem liebestollen Hans und der ihn betrügenden Cleopatra, die in Hercules einen passenden Liebhaber gefunden hat. Jedwede Entwicklung, auch die spätere Vergiftung von Hans, findet unter den Augen aller Zirkusbewohner statt, also eingebettet in einer Art physischer *surveillance culture*, einer ständigen Überwachung mit bereits unheimlicher Konnotation.

VI. Umcodierung des Normalisierten: *Freaks* als Horrorfilm!

Die zentrale Hochzeitsszene bildet die Peripetie des Films, in der die Gemeinschaft der Ausgestoßenen nicht mit den ‚Normalen' verschmelzen kann, da die Braut, Cleopatra, dies vehement ablehnt. Das Angebot „we make her one of us" wird durch Cleopatras Hassanfall zum Pakt gegen sie, d. h. zur Ausgangslage einer physischen Verletzung ihres Körpers. Browning zeigt eine ausgelassene Gesellschaft im Alkoholrausch, die scheinbar unkoordiniert ausgelassen feiert und schließlich ernsthaft zum allgemeinen Schwur aufruft:

FREAKS:	(chanting) We accept her--one of us--gooble, gobble--we accept her--one of us--gooble, gobble…
HERCULES:	They're going to make you one of them, my peacock! (He laughs. But Cleo stops laughing and stiffly rises from her chair. Angelino is walking back and forth across the tabletop giving the others sips from the loving cup. He trots over to Cleo, drinks from the cup himself, then offers it to her. She takes it in her hand.)
CLEO:	(shouting) YOU!…DIRTY!…SLIMY!…FREAKS! (There is silence.) FREAKS!… FREAKS!…GET OUT OF HERE! (She throws the drink at them.)
HERCULES:	Get out! You heard her! Get out! (laughs. They all slowly leave.)
CLEO:	You filth! Make me one of you, will you! (to Hans) Well, what are you going to do? What are you a man or a baby!
HANS:	Please! Please! You make me ashamed.[87]

Cleopatras Ekel konfrontiert und schockiert die Gemeinschaft (vgl. Abb. 7–8). Browning nutzt wiederum die Szene, um einzelne Showacts in den Film zu integrieren. Cleopatra und Hercules, oft gemeinsam im Bild und im Gegenschnitt zur ausgelassenen Freakgemeinschaft gezeigt, sind hier die Außenseiter, deren ungehöriges und kriminelles Benehmen sie eindeutig als die Monströsen kennzeichnet. Noch während der Hochzeitsfeier wird Hans vergiftet, was kontinuierlich fortgesetzt wird. Allerdings hegen die Freaks bereits einen Verdacht und schreiten ein, was sich im aufgeladenen Finale brutal inszeniert.

86 Browning, *Freaks*, 00:26:58ff.
87 Browning, *Freaks*, 00:40:15.

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

Abb. 7–8: Cleopatra konfrontiert die Gemeinschaft: „Dirty, slimy *FREAKS*!“

Browning unterminiert hier die allgemeine Auffassung, Sideshowdarsteller wären normaler Gefühle nicht mächtig, indem er Freude, Ausgelassenheit und tiefe Trauer um den verlorenen Verlobten – die trauernde Frieda hat Hans verloren – deutlich macht und Cleopatras unzivilisiertes Verhalten als verabscheuenswert klassifiziert. Schnitt und Gegenschnitt zeigen hier wiederum die Diskrepanz der Gefühlswelten, welche die betrunkene Cleopatra und der lärmende Hercules hier verletzen. Im Zentrum stehen also wiederum die nur scheinbar Monströsen. In verschiedenen Nahaufnahmen wird Schlitzie gezeigt, der die Ernsthaftigkeit der Situation – die Ironie von Cleopatras Gelächter, das Hans und seine romantischen Gefühle der Lächerlichkeit preisgibt – nicht versteht und nur die Oberfläche – Gelächter – wiederholt und selbst freudig erregt ist. Schlitzies naive und pure Freude während des Fests macht erst einer Ernsthaftigkeit Platz, als der Schwur ausgesprochen wird, dem sich Cleopatra mit Abscheu widersetzt. Alle Teilnehmer der Tafel, ungeachtet ihrer Besonderheiten, sitzen gleichberechtigt um den Tisch. Als Cleopatra im Wutanfall Angelo, der sich auf dem Tisch stehend nun mit der großen Frau Cleopatra auf gleicher Höhe befindet, mit dem Wein überschüttet, bleibt die Kamera auf den entsetzten Gesichtern der Freaks verhaftet und unterstreicht so die Regel- und Höflichkeitsverletzung. Ihr Ausruf „FREAKS!“ wird in eine Stille des Entsetzens platziert.[88] Hier verstärkt Browning eindeutig die Empathienahme des Zusehers, der als Beobachter der Szenerie und als Zeuge – z. B. Cleopatras Hand mit dem Gift folgend – den Sittenverfall genau registriert, wobei Cleopatra später Hans noch huckepack in der Zirkuskuppel herumträgt. „Are you a man or a baby?“, ruft sie aus.[89]

Wenn der erkrankte Hans von Cleopatra nach der Hochzeit scheinbar gepflegt, aber eigentlich weiter vergiftet wird, sind die Freaks sich dieser Tat bewusst und verfolgen den Hergang genau. Browning ersetzt die vorherige Dialoglastigkeit nun zum Teil mit Gegenschnitten ohne Sprache, die nur die drohende Kulmination andeuten. Es finden teilweise physische Übergriffe (Hercules gegen Venus, vgl. Abb. 9) statt, immer unter den Augen der beobachtenden Freaks (vgl. Abb. 10).

88 Browning, *Freaks*, 00:41:48.
89 Browning, *Freaks*, 00:42:15.

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

Abb. 9-10: Feindselige Gegenblicke, Konfrontationen

Die Ambivalenz des Films wird gegen Ende immer deutlicher, wenn – in einem der raren Momente im Film – die unheimliche, ständig wiederholte Melodie einer Flöte den Angriff auf Cleopatra einleitet. Ihre Mordabsicht wird aufgedeckt, Hans, der das Gift schon lange nicht mehr geschluckt hat, verlangt die „little black bottle" von Cleo. In dem Moment, indem ein Messer gezückt und eine Pistole gezeigt wird, ist der Umschwung in einen unheimlichen Modus endgültig.[90] Der freundliche, diskriminierte Freak wird zur Gefahr. Browning greift hier bereits visuell etablierte Mittel des Horrorfilms auf: Blitz und Donner, teilweise Tempiwechsel, die das Unheimliche in überschnellen oder scheinbar ruckelnden Bildern mit schnellen Schnitten forcieren. Das Unwetter, dessen Geräuschkulisse die einzige akustische Untermalung neben Cleopatras und Hercules' Schreien bleibt, ist nun absolut dem Horrorhaften verschrieben. Cleopatra muss aus dem umgestürzten Wagen kriechen, Hercules schleppt sich verletzt vergeblich von den angreifenden Freaks weg. Schlitzie, der sympathische feminisierte Mikroenzephalit, selbst der Living Torso, Prince Randian und alle anderen Freaks verkehren Brownings kleine Zirkusschau in den von ihm geforderten ultimativen Horror, dessen düstere Bilder nur zeitweise vom Blitz erleuchtet werden und aufgrund dieser visuellen Abstraktion schauerlich weil unkontrollierbar wirken (vgl. Abb. 11–12).

Abb. 11-12: Blitze erhellen kurzzeitig den Angriff auf Hercules und Cleopatra

Die Legende um die verschollenen Teile von *Freaks* besagt, dass Browning etwa ein Drittel des Films nach der Testvorführung kürzen musste.[91] So soll eine Kastrationsszene um Hercules

90 Browning, *Freaks*, 00:54:09. Beim wiederholten Screenen der Szene reagierte das Publikum immer entsprechend emotional, so dass dieser Umschwung deutlich reflektiert wird.

91 Skal und Savada, *Dark Carnival*, S. 174.

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

und die Darstellung, wie die Freaks Cleopatra umringen, sowie Hercules als singender Kastrat am Ende herausgeschnitten worden sein.

In der Tat sieht man eindeutig am Ende zwei beleuchtete Ausstellungsboxen, über die das Publikum entsetzt gebeugt steht, wenn in die Rahmenhandlung um Cleopatras Geschichte zurückgekehrt wird. Brownings Volten – der Twist, vom dokumentarischen, die Illusion hinterfragenden, den Humanismus für Sideshowdarsteller in den Vordergrund stellenden Modus in den Horror abzugleiten – hinterlassen im Publikum wohl seltsame Gefühle einer nichtaufgelösten Katharsis. Das finale Bild der quakenden Cleopatra, der *duck woman*, erscheint dem Betrachter komikhaft und schockierend zugleich. Browning muss diesen Abschluss des Films modifizieren – und so ist der entstellte Körper nicht die letzte Schau, welcher man der derzeitigen Version beiwohnt. Hans, auf seinem Landsitz weilend, trauert dem schönen Pfau der Lüfte hinterher, findet aber zu Frieda zurück. Ein für das Publikum seltsam entrücktes, völlig losgelöstes Ende, das in der Paarung Hans/Frieda sowie Phroso/Venus zu alten Einordnungen zurückfindet.[92]

Abb. 13: Die verstümmelte Cleopatra als Freak

VII. Schlussbemerkungen: Von der Ethik im Spektakel

Die Faszination des Films *Freaks* liegt nicht zuletzt an dessen historischer Einmaligkeit, aber auch an einer Ambivalenz, die Kultfilme des transgressiven Kinos auszeichnet. Inwieweit das Publikum zwischen Spektakel und Ethik wählt oder wählen kann, inwieweit Browning selbst

92 Browning, *Freaks*, 00:57:49ff. Weder dieses künstliche Ende noch ein vorausgestellter, einleitender Text hat dem Film gutgetan. Beide Verrenkungen wirken völlig hilflos und sind mit Sicherheit nicht im Sinne Brownings.

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

seine Vorliebe für das Makabre in diesen Film verlagern konnte oder inwiefern er als Beispiel der Disability Studies zum Lehrstück für ethisches Handeln taugt, mag nicht eindeutig festzulegen sein. Allerdings ist es genau das, was den Reiz dieses Films ausmacht.[93] „Abnormality was a meal ticket, not only to the exhibits themselves but to a host of other showmen who understood the money-making potential", betont Robert Bogdan in *Freak Show*.[94] Unbestritten ist der Einfluss von Browning auf Regisseure wie z. B. Tim Burton, Terry Gilliam, David Lynch usw., die ihre Filme mit dem körperlich nicht-normativen Körper als Metapher für soziale und psychische Kräfte verstanden wissen wollen, wobei sie Freakery einbeziehen, „to mark their films as more transgressive than others".[95] Der Bruch mit politisch nicht korrekten Visualisierungen und Einordnungen von Darstellern mit Handicaps, wie er in *Freaks* vor allem gegen Ende im eindeutigen Horror ausexerziert wird, hat Kritiker einerseits auf die Transgression von *Freaks* als *exploitation film* aufmerksam gemacht, andererseits drückt der Rachekampf der diskriminierten Außenseiter gegen maligne Zeitgenossen ohne Handicaps aus, was als „horrific revenge fantasy" dem subkulturellen Milieu zum Symbol der Auflehnung gesellschaftlicher Unterdrückungen dienen konnte.[96] *Freaks* ist also stilistisch wie metaphorisch ein Zwitterwesen: Der Film ist sozialer Realismus mit Elementen des Dokumentarischen, einem eigenartigerweise selten erwähnten satirisch-humoristischen Slapstickelement als *comic relief*, und schließlich bildet er nunmehr klassische, stereotype Bilder des Horrorfilms ab, welche ohne diesen Film nicht existierten. Guy Debords *Gesellschaft des Spektakels*, die nur in der Übertreibung und Künstlichkeit angerührt wird, reibt sich mit Theorien der politischen Teilhabe und Gerechtigkeit, etwa eines John Rawls, der die Schwächsten der Gesellschaft als Korrektiv für eine *Theorie der Gerechtigkeit* versteht.[97] Brownings Filmwelten diktieren dem Horrorgenre bis heute eigene Regeln auf. Ohne Browning, ohne *Freaks* kann man zeitgenössische Varianten nicht verstehen, und seien sie noch so oberflächlich auf der Ebene der Ästhetik verhaftet.[98] Wenn *Freaks* als Umkehr von Lombrosos diskriminierender Physiognomielehre gelesen werden will und doch dem andersartig Aussehenden bedrohliche Tendenzen unterstellt werden, so bedeutet das mit Browning nur, dass das *Othering* umcodiert wird: „Everyone comes to the Freak Show/ To laugh at the Freaks and the Geeks/ Everyone comes to the Freak Show/ But nobody laughs when they leave."[99]

Filmographie

The Unholy Three. Produktion: MGM, USA, 1925. Regie: Tod Browning. Drehbuch: Waldemar Young. Kamera: David Kesson. Musik: —. Darsteller: Lon Chaney (Prof. Echo/Granny), Harry

93 Anekdotenhaft werden Browning unlautere, eher sadistisch ausbeuterische Tendenzen zugewiesen (vgl. Skal und Savada, *Dark Carnival*, S. 171). Nichtsdestotrotz wird *Freaks* nicht eindeutig, sondern ambivalent eingeordnet (vgl. David Church, „Freakery").

94 Bogda, *Freak Show*, S. 268.

95 Church, „Freakery", S. 7.

96 Church, „Freakery", S. 14f.

97 Siehe Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels* und John Rawls, *Eine Theorie der Gerechtigkeit*.

98 Zu nennen ist hier die TV-Serie *American Horror Story: Freakshow* (2014), in der nahezu alle ikonischen Darsteller auferstehen und in einem Horror-Blood-Gore agieren müssen.

99 The Residents. *Nobody Laughts When They Leave*. Album, 1990.

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

Earles (Tweedledee/Baby Little Willie), Mae Busch (Rosie O´Gradie), Matt Moore (Hector McDonald), Victor McLaglen (Hercules/Son-in-Law), Matthew Betz (Detective Regan).

The Unknown. Produktion: MGM, USA, 1927. Regie: Tod Browning. Drehbuch: Tod Browning, Waldemar Lang. Kamera: Merritt B. Gerstadt. Musik: —. Darsteller: Joan Crawford (Nanon), Lon Chaney (Alonso the Armless), Norman Kelly (Maramar the Mighty), John St. Polis (Surgeon), Nick de Ruiz (Antiono), John George (Cojo).

Freaks. Produktion: MGM, USA, 1932. Regie: Tod Browning. Drehbuch: Willis Goldbeck, Leon Gordon. Kamera: Merritt B. Gerstad. Musik: —. Darsteller: Olga Baclanova (Cleopatra), Johnny Eck (Half Boy), Prince Randian (The Living Torso), Simon Metz (Schlitzie), Leila Hyams (Venus), Wallace Ford (Phroso), Henry Victor (Hercules), Roscoe Ates (Roscoe), Rose Dione (Madame Tetrallini), Josephine Joseph (Half Woman-Half Man), Harry Earles (Hans), Peter Robinson (Human Skeleton), Daisy Earles (Frieda), Daisy Hilton (Siamese Twin), Violet Hilton (Siamese Twin), Frances O´Connor (Armless Girl), Elvira Snow (Zip), Angelo Rossitto (Angelo).

Bibliographie

Adams, Rachel, *Sideshow U.S.A. Freaks and the American Cultural Imagination*. Chicago 2001.

Baskett, Kelsie, „U.S. Eugenics Movement and the Influence on the Nazi Holocaust“. In: *Washington State University*. (19.01.2015). Online: https://history.libraries.wsu.edu/spring2015/author/kelsie-baskett/ [letzter Zugriff am: 20.03.2018].

Bly, Robin, *The Freak-Garde. Extraordinary Bodies and Revolutionary Art in America*. Minneapolis 2013.

Bogdan, Robert, *Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*. Chicago 1988.

Brinkema, Eugenie, „Browning. Freak. Woman. Stain“. In: *The Cinema of Tod Browning: Essays of the Macabre and Grotesque*. Hg. von Bernd Herzogenrath, Jefferson 2008, S. 158–173.

Carroll, Noël, *The Philosophy of Horror. Or, Paradoxes of the Heart*. New York 2004.

Chemers, Michael M., *Stating Stigma. A Critical Examination of the American Freak Show*. New York 2008.

Church, David, „Freakery, Cult Films, and the Problem of Ambivalence“. In: *Journal of Film and Video*, 63/1 (2011), S. 3–17.

Davis, Lennard, „Constructing Normalcy: The Bell Curve, the Novel, and the Invention of the Disabled Body in the Nineteenth Century“. In: *The Disability Studies Reader*. Hg. Von Lennard Davis. New York 2006, S. 3–16.

Debord, Guy, *Die Gesellschaft des Spektakels*. Hamburg 1978.

Dellmann, Sarah, *Widerspenstige Körper. Körper, Kino, Sprache und Subversion in Tod Brownings FREAKS und Filmen mit Lon Chaney*. Marburg 2009.

Fahy, Thomas, *Freak Shows and the Modern American Imagination*. New York 2006.

Goffman, Ervin, *Asylums. Essays on the Condition of the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*. Chicago 1962.

Jürgens, Anna-Sophie, *Poetik des Zirkus*. Heidelberg 2016.

Kastl, Jörg Michael, „Inklusionsrituale und inclusive Communitas. Paradoxien der Behinderung in der modernen Gesellschaft“. In: *Körper und Ritual: Sozial- und kulturwissenschaftliche Zugänge und Analysen*. Hg. von Robert Gugutzer und Michael Staack, Frankfurt 2015, S. 263–288.

—, *Einführung in die Soziologie der Behinderung*. Wiesbaden 2017.

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

King, Kimball u. Thomas Fahy, *Peering Behind the Curtain: Disability, Illness, and the Extraordinary Body in Contemporary Theatre*. New York 2002.
L.N., „The Circus Side Show", In: *The New York Times*. 9. Juli 1932, S. 7.
McGowan, Philip, *American Carnival*. Michigan 2001.
Paszylk, Bartłomiej, *The Pleasure and Pain of Cultur Horror Films*. Jefferson 2009.
Paul, Heike, *The Myths that Made America*. Bielefeld 2014.
Rawls, John, *Eine Theorie der Gerechtigkeit*. Frankfurt 2012.
Seeßlen, Georg u. Fernand Jung. *Horror. Geschichte und Mythologie des Horrors*. Marburg 2006.
Skal, David J., *The Monster Show. A Cultural History of Horror*. London 1993.
—, *Hollywood Gothic*. New York 2004.
Skal, David J. u. Elias Savada. *Dark Carnival. The Secret World of Tod Browning, Hollywood's Master of the Macabre*. New York 1995.
Smith, Angela M., *Hideous Progeny. Disability, Eugenics, And Classic Horror Cinema*. Columbia 2012.
Stephens, Elizabeth, *Anatomy as Spectacle. Public Exhibitions of the Body from 1700 to the Present*. Liverpool 2011.
Stoddard, Lothrop, *The Revolt Against Civilization. The Menace of the Under Man*. New York 1922.
Thomas, John, „Review of *Freaks* by Tod Browning". In: *Film Quarterly*, 17/3 (1964), S. 59–61.
Yanni, Carla, *The Architecture of Madness: Insane Asylums in the United States*. Minnesota 2007.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Browning, *Freaks*, 00:01:22
Abb. 2: Browning, *Freaks*, 00:06:06
Abb. 3: Browning, *Freaks*, 00:24:42
Abb. 4: Browning, *Freaks*, 00:30:52
Abb. 5: Browning, *Freaks*, 00:26:18
Abb. 6: Browning, *Freaks*, 00:24:59
Abb. 7: Browning, *Freaks*, 00:41:48
Abb. 8: Browning, *Freaks*, 00:41:50
Abb. 9: Browning, *Freaks*, 00:47:17
Abb. 10: Browning, *Freaks*, 00:47:18
Abb. 11: Browning, *Freaks*, 00:57:05
Abb. 12: Browning, *Freaks*, 00:57:10
Abb. 13: Browning, *Freaks*, 00:57:39

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

Beiträgerinnen und Beiträger

Prof. Dr. Günter Butzer
lehrt Vergleichende Literaturwissenschaft/Europäische Literaturen an der Universität Augsburg. Arbeitsschwerpunkte: Kulturelles Erinnern und Vergessen, literaturwissenschaftliche Symbolforschung, physiologische Poetik, Theorie der inneren Rede, Medienkulturen des Jenseits. Veröffentlichungen: (Hg., mit Bettina Bannasch) *Übung und Affekt. Formen des Körpergedächtnisses*, Berlin/New York 2007; *Soliloquium. Theorie und Geschichte des Selbstgesprächs in der europäischen Literatur*, München 2008; (Hg., mit Joachim Jacob) *Berührungen. Komparatistische Perspektiven auf die frühe deutsche Nachkriegsliteratur*, München/Paderborn 2012; (Hg., mit Hubert Zapf) *Große Werke des Films*, Bd. 1, Tübingen 2015; (Hg., mit Hubert Zapf) *Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven*, Bd. 7: *Literatur und die anderen Künste*, Tübingen 2018; (Hg., mit Joachim Jacob) *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, 3., erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 2019 [i.V.].

Sebastian Feil, M.A.
ist am Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Augsburg tätig. M.A. 2014 in Vergleichender Literaturwissenschaft, Englischer und Amerikanischer Literatur und Philosophie mit einer Magisterarbeit zu den Problemen kontextueller Interpretation. Zu seinen besonderen Interessen zählen die allgemeine Semiotik, die allgemeine Hermeneutik und die Begriffs- und Ideengeschichte.

Prof. Dr. Jörn Glasenapp
Studium der Germanistik, Amerikanistik und Anglistik in Göttingen; 1999 Promotion; 2006 Habilitation; seit 2010 Inhaber des Lehrstuhls für Literatur und Medien an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg. Arbeits- und Forschungsschwerpunkte: Film, Fotografie, Intermedialität, Adaptionsforschung, Visual History, Kulturtheorie, Sigmund Freud. Monografien: *‚Prodigies, anomalies, monsters‘: Charles Brockden Brown und die Grenzen der Erkenntnis*, Göttingen: Wallstein 2000; *Die deutsche Nachkriegsfotografie: Eine Mentalitätsgeschichte in Bildern*, Paderborn 2008; *Abschied vom Aktionsbild: Der italienische Neorealismus und das Kino der Moderne*, München 2013; *Wim Wenders: „Paris, Texas“*, München 2019.

Dr. phil. Johanna Hartmann
ist derzeit Research Fellow an der University of Texas in Austin, wo sie zum amerikanischen Kurzschauspiel in der Moderne forscht. In ihrer Dissertation untersuchte sie die ästhetischen und poetologischen Funktionen von Visualität im Romanwerk Siri Hustvedts (*Literary Visuality in Siri Hustvedt's Works: Phenomenological Perspectives, Würzburg* 2016); siehe auch *Zones of Focused Ambiguity in Siri Hustvedt's Works* (hg. mit Christine Marks und Hubert Zapf, Berlin/New York 2016;). Weitere Forschungsschwerpunkte sind das amerikanische Drama vom 19. bis

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

zum 20. Jahrhundert (e.g. *Tragedy in American Drama and Theater*, Sonderausgabe des *Journal of American Drama and Theatre*, 2019), literarische Kurzformen, Literatur und Politik (hg. mit Hubert Zapf, *Censorship and Exile*, Göttingen 2015) und die Darstellung von Räumlichkeit in Literatur und bildlichen Medien.

Dr. phil. Ingo Kammerer
ist Akademischer Rat am Lehrstuhl für Didaktik der deutschen Sprache und Literatur an der Universität Augsburg. Forschungsschwerpunkte: Filmästhetik und -didaktik, Literatur- und Sprachdidaktik. Veröffentlichungen (in Auswahl): *Mediale Sichtweisen auf Literatur* (Mhg., 2008), *Film – Genre – Werkstatt. Textsortensystematisch fundierte Filmdidaktik im Fach Deutsch* (2009), *Filmanalyse im Deutschunterricht: Spielfilmklassiker* (2012), *Dokumentarfilm im Deutschunterricht* (Mhg., 2014), *Art Hitchcock. Angstgelächter in der Zelle* (2019), diverse Aufsätze.

Matthias Krumpholz, M.A.
ist seit 2014 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft/Europäische Literaturen an der Universität Augsburg. Studium der Neueren Deutschen Literaturwissenschaft, Politikwissenschaft und Soziologie an der Universität Augsburg. Von 2011 bis 2013 war er als Stipendiat der Robert Bosch Stiftung Lektor an der Weltsprachenuniversität in Taschkent/Usbekistan, im Zuge dessen Teilnahme an „Bildungsmanagement an Hochschulen in Osteuropa und China" der Universität Hildesheim. Derzeit Promotion zum Thema „Spieltheorie in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur und der narrativen Serie". Seine Schwerpunkte bilden Gegenwartliteratur, Kulturtheorie und Literaturtheorie des 20./21. Jhdts. Sein gegenwärtiges Interesse bildet die Wechselwirkung von Literatur und Politik und deren Transformation in ästhetische Konzepte. Jüngst ist der Aufsatz „Erich Mühsam – Anarchist und Humanist" (2018) erschienen.

Dr. phil. Daniela Otto
ist promovierte Literaturwissenschaftlerin. Sie arbeitet als Journalistin, Texterin und Dozentin für Literatur-, Film- und Medienwissenschaften. Ihre Dissertation schrieb sie zu dem Thema *Vernetzung. Wie Medien unser Bewusstsein verbinden.* Von ihr erschienen *Digital Detox. Wie Sie entspannt mit Handy & Co. leben* und *Lieben, Leiden und Begehren. Wie Filme unsere Beziehungen beeinflussen. Hollywoods geheime Liebesbotschaften entschlüsselt.*

Julia Rössler, M.A.
ist seit Oktober 2018 wissenschaftliche Mitarbeitern am Lehrstuhl für Amerikanistik der Kath. Universität Eichstätt-Ingolstadt. Sie studierte Anglistik, Amerikanistik und Ethik der Textkulturen an der Universität Augsburg. Von 2015 bis 2017 war Julia Rössler Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Amerikanistik an der Universität Augsburg und im Anschluss am internationalen Doktorandenkolleg MIMESIS der Ludwig-Maximilians-Universität München beschäftigt. Derzeit Promotion zum Thema Mimesis in der amerikanischen und britischen Gegenwartsdramatik. Aktuelles Publikationsprojekt ist ein Sonderheft zur Denkfigur des Tragischen im

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

amerikanischen Gegenwartsdrama (Hg., mit Johanna Hartmann), *Journal of American Drama and Theatre*, 2019.

Dr. Heike Schwarz
Studium Amerikanistik, Politik, Philosophie sowie Staats- und Völkerrecht an der Universität Augsburg und der University of Reading (UK). Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Amerikanistik und Lehrbeauftragte am Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Augsburg. Schwerpunkte der Forschung: Darstellungs- und Wahrnehmungsformen von psychiatrischen und neuro-degenerativen Diagnosen und dissoziativen Syndromen in Film und Literatur. Veröffentlichungen in den Bereichen Dis/Ability Studies, Medical Humanities, Environmental Humanities, „Ecopsychology", EcoGothic und Graphic Novel Studies, z.B. *Beware of the Other Side(s): Multiple Personality Disorder and Dissociative Identity Disorder in American Fiction*. Herausgeberschaften *Border Stories: Narratives of Peace, Conflict and Communication* (2018) und *Madness in the Woods: The Ecological Uncanny in Literature and Film* (2019).

Dr. Rebecca Sommer
studierte Neuere Deutsche Literaturwissenschaft und Anglistik an der Universität Augsburg. Im Anschluss promovierte Sie am Lehrstuhl Komparatistik. Während der Promotion verbrachte Sie ein Jahr am German Department und war Teil des Film Studies Program der University of Pittsburgh (USA). Ihre Themenschwerpunkte sind Film, Intermedialität und Gedächtnisforschung.

Prof. Dr. Hubert Zapf
ist Amerikanist an der Universität Augsburg. Seine Arbeitsschwerpunkte sind amerikanische Literatur und Kultur, Kulturökologie, Literaturtheorie, Environmental Humanities. Ausgewählte Publikationen: *Literatur als kulturelle Ökologie*, 2002; Amerikanische Literaturgeschichte (Hg.), 3. Aufl., Stuttgart 2010; *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology* (Hg.), 2016; *Literature as Cultural Ecology: Sustainable Texts*, Bloomsbury, 2016; *"Ecological Thought in Europe and Germany." A Global History of Literature and Environment* (Hg. John Parham und Louise Westling) Cambridge 2017: 269–285; *Ecological Thought in German Literature and Culture* (Mit-Hg.). Rowman & Littlefield, 2017; "Cultural Ecology and the Sustainability of Literature." Cultural Sustainability (Hg. Torsten Meireis und Gabriele Rippl). Routledge, 2019: 140–152.

Copyright © Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG